

Meine Mutter fürchtete die Schlangen.

Ich finde nicht weiter.Dass nichts entsteht.Immer fällt mir
dieser Satz ein.Ich scheitere an ihm.Ich schreibe ihn.Die
Seiten häufen sich.Meine Mutter fürchtete die Schlangen.

strauhof

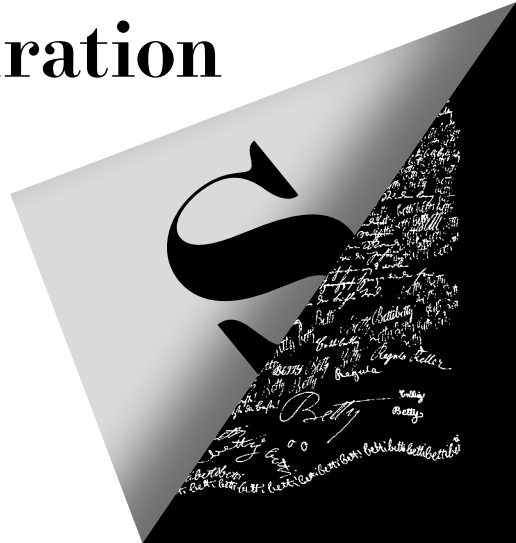
Schreibrausch

Faszination Inspiration

10/2/17 –

7/5/17

Der Reader zur Ausstellung



Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewusstlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt. Denn solange er diesen Besitz noch festhält, ist jeder Mensch unfähig zu dichten.

Platon: Ion, 534b.

PLATON

FUROR POETICUS

Cesare Ripa: Iconologia, Venedig 1645.



SCHREIBRAUSCH FASZINATION INSPIRATION

10.02.2017 –
07.05.2017

Herausgegeben von Andreas Schwab und Magnus Wieland

Vorwort

Von der lähmenden Blockade über den grosszügigen Einsatz stimulierender Mittel bis zum rauschhaften Verfassen ganzer Bücher in Rekordzeit ranken sich viele Legenden um das literarische Schreiben. Zur Selbstdarstellung vieler Autorinnen und Autoren gehört die Kategorisierung ihres Schreibprozesses: Das regelmässige tägliche Zeilenpensum steht auf der einen, das lange Warten auf die Inspiration, um dann umso rascher Seite um Seite zu füllen, auf der anderen Seite des Spektrums.

Schreiben und Rausch, Rausch des Schreibens, Schreiben im Rausch, Schreibrausch: Die beiden Kuratoren Andreas Schwab und Magnus Wieland haben Archive durchforstet und Schriftstellerinnen und Schriftsteller befragt und erzählen in einer breit angelegten Ausstellung im Strauhof von der Verbindung zwischen Rausch und Schreiben – und fragen auf diesem Weg auch nach der Darstellbarkeit eines Zustands, der immer nur als nachträglicher gezeigt werden kann; ist der Text geschrieben, ist der Schreibrausch immer schon passé.

Ob bei Peter Bichsel, Hermann Burger, Jean Cocteau, Friedrich Dürrenmatt, Marie von Ebner-Eschenbach, Jack Kerouac, Thomas Mann, Friederike Mayröcker, Mariella Mehr, Melinda Nadj Abonji, Paul Nizon, Meret Oppenheim, Marcel Proust, Robert Walser oder Adolf Wölfli: Ideal und Klischee des Schreibens verbinden sich im Kuss der Muse, mit deren Hilfe scheinbar mühe-los – fast rauschhaft – die richtigen Worte aufs Blatt finden. Bleibt der Kuss aus, besteht die Möglichkeit, sich wenigstens in einen profanen Rausch zu flüchten: Ein inniges (und oft selbstzerstörerisches) Verhältnis zum Alkohol und zu anderen Stimulanzien, die der Erweiterung des Bewusstseins oder der Erhöhung der Konzentration dienen, zeichnet viele Autoren aus.

Anhand zahlreicher Originaldokumente zeigen die Kuratoren das Schreiben im Spannungsfeld zwischen zweifelnden Anfängen und erfolgreich gesetzten Satzen und zeigen zugleich auf, wie der Schreibrausch zum Sinnbild für den kreativen Prozess schlechthin wird.

Gesa Schneider & Rémi Jaccard
Co-Leitung Strauhof

INHALT

9	Einleitung von Andreas Schwab und Magnus Wieland	Method of Brion Gysin
		91 Michael Kohtes, Kai Ritzmann: Der Rausch in Worten
	DIE ANGST VOR DEM WEISSEN BLATT	100 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus
		103 Simone Breton Collinet: Die Erfindung der «Erlesenen Leiche»
15	Marcel Reich-Ranicki: Anekdote zu Wolfgang Koeppen	
16	Wolfgang Koeppen: Versuche zur Erzählung Jugend (1976)	IM RAUSCH DES SCHREIBENS
18	Wie eine Schreibblockade überwinden?	111 Franz Kafka: Aus dem Tagebuch vom 23. September 1912
20	Andreas Langenbacher: Vom Schreibstau zur Blockade	112 Rolf-Bernhard Essig: Schreiberlust & Dichterfrust
24	Calvin & Hobbes: Writer's block	121 Schreibrekorde
		125 Jack Kerouac: Essentials of Spontaneous Prose
	SCHREIBEN IM RAUSCH	128 Andreas Schwab: Interview mit Paul Nizon
27	François Rabelais: La divine bouteille	
28	Peter Rüedi: Der Geist aus der Flasche	PLANVOLLES SCHREIBEN
34	E.Y. Meyer: Mit Dürrenmatt in Hanau	135 Thomas Mann
38	Wenedikt Jerofejew: Die Reise nach Petuschki	136 Hubert Fichte
41	Andreas Schwab: Interview mit Mariella Mehr	137 Georges Simenon
48	Mechthilde Lichnowsky: Litanei zur hl. Nicotiana	VOM RAUSCH ZUM RAUSCHEN
50	Alexander Moszkowski: Inspiration durch Rauch	141 Adolf Wölfli
55	Peter Weibel: Dichtung und Droge	142 Marie von Ebner-Eschenbach
		143 Gottfried Keller
	CUT UP & CO. EXPERIMENTELLE SCHREIBFORMEN	144 Friederike Mayröcker
		146 Thomas Macho: Shining
		148 Pál Kelemen: Péter Esterházy's Ottlik-Objekt
75	Jörg Fauser: Rohstoff	EPILOG
79	Burroughs / Corso / Gysin: Minutes To Go	
84	Mark Monlux: Naked Lunch	153 John von Düffel: Im Schaffens- rausch kann jeder Schreiben
85	William S. Burroughs: The Cut-up	158 Ernst Jünger: Bücher und Leser

Damit es Kunst gibt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. — Friedrich Nietzsche

Im Dialog *Ion* (533e–534b) prägte Platon das Bild von der dichterischen Mania, später auch «furor poeticus» genannt, das von der Vorstellung getragen wird, dass wahre Literatur nur im Zustand rauschhafter Entrückung geschrieben werde. Noch bei Cicero findet sich die Bemerkung, niemand könne ohne «furor» ein großer Dichter sein (*De oratore*, 2.194). Die erlebte Inspiration galt als Ursprung und Bedingung echter Dichtung. Über den Neoplatonismus der Renaissance vererbte sich dieser Topos vom «furor poeticus» an den Geniekult der Goethezeit und erlebte – diesmal freilich unter säkularen Vorzeichen – ein erstaunliches Revival in der Moderne, prominent etwa bei Kafka und Rilke, aber auch im Surrealismus mit der *écriture automatique* oder bei der *spontaneous prose* der Beat-Poeten. Die vormals göttliche Inspiration, die von höherer Instanz (von Musen und Genien) empfangen wurde, verlagert sich in das Innere des Subjekts: Was den modernen Schriftsteller zum Schreiben drängt, sind nicht mehr Diktate von oben, sondern innerpsychische Vorgänge.

Octavio Paz hat in seinem Essay über die dichterische Inspiration auf diesen Bruch oder Wechsel hingewiesen und daraus eine Problemstellung formuliert: «Für die Alten war die Inspiration ein Mysterium; für uns ist sie ein Problem, das unseren psychologischen Auffassungen und unserer Sicht der Welt widerspricht. Diese Verwandlung des Mysteriums der Inspiration in ein psychologisches Problem ist der Grund unserer Unfähigkeit, richtig zu verstehen, worin das dichterische Schaffen besteht.»¹ Die Ausstellung zum hier vorliegenden Reader geht diesem Rätsel nach, freilich ohne es restlos ergründen zu können, geschweige denn lüften zu wollen. Das Schöne an Ausstellungen ist, dass sie in erster Linie zeigen und über die visuelle Auseinandersetzung mit den gezeigten Dokumenten ein Verständnis vermitteln wollen, das auch ganz intuitiv sein darf. Das kommt einem weder empirisch noch rational wirklich fassbaren Phänomen wie dem des Schreibrauschs klar entgegen. Um die Inspiration ranken sich entsprechend viele Mythen, Anekdoten, Geschichten über erstaunliche Schreibrekorde und Schreibsituationen, die selten überprüfbar und kaum immer glaubwürdig sind (vgl. S. 120–121). Aber sie begleiten die Entstehung von Literatur seit jeher und unterstreichen somit die eminente Bedeutung schöpferischer bzw. kreativer Tätigkeit. Mehr noch scheint die rauschhafte Komponente des Schreibens mitunter zur auktorialen Selbstinszenierung zu gehören, um dem Text ein Begleitnarrativ zu verpassen, das ihn als aussergewöhnliches und damit literarisches Erzeugnis adelt. Diese nach wie vor ungeheure Emphase kreativer Ausnahmezuständen führt im Gegenzug dazu, dass

auch das Ausbleiben schöpferischer Kräfte zu einem Topos stilisiert wird. Sinnbild für die lähmende Schreibblockade ist das weisse Blatt – Symbol des *horror vacui*, der Angst vor der Leere und der Unfähigkeit, sie zu überwinden. Folgt man der These von Thomas Macho, dann ist diese Hemmung auf den – wie bereits von Octavio Paz diagnostiziert – verloren gegangenen Glauben an die Inspiration zurückzuführen: Der moderne Dichter muss sich als autonomes, aus-sich-selbst-schöpfendes Subjekt behaupten und kann nicht auf übernatürliche Eingebung hoffen.² Gerade diese Voraussetzung setzt ihn aber besonders unter Druck; ein Druck, der zuweilen so stark und belastend werden kann, dass ein Autor (wie z.B. Wolfgang Koeppen) lange nicht über den ersten Satz hinwegkommt. Immer wieder bricht er ab oder setzt neu an, unzählige Male wiederholt er ein und denselben Satz, der wohl nicht von ungefähr auch das Gefühl der Angst zum Ausdruck bringt: «Meine Mutter fürchtete die Schlangen.» (vgl. S. 16 ff.) Was zunächst wie eine Stagnation wirkt, kann sich aber auch als längere Inkubationszeit herausstellen, die sich dann urplötzlich wie in einem Rausch entlädt.

Mannigfaltig sind deshalb die Versuche, den Geist zu befreien und innere Blockaden zu lösen, um ungehemmt und – wie es so schön heisst – frisch von der Leber weg schreiben zu können. Kaum ein Creative-Writing-Seminar versäumt es deshalb, seinen Novizen einige Ratschläge zur Überwindung von Schreibkrisen auf den Weg zu geben (vgl. S. 18), die allesamt darauf hinzielen, die Zweifel mitsamt dem Kopf auszuschalten und – wenn nicht gänzlich gedanken –, so doch bedenkenlos – draufloszuschreiben. Apropos: frisch von der Leber – natürlich dienen zur Entflammung der Inspiration seit jeher auch jegliche Arten von Spirituosen. Schon Platon erwähnte den bacchantischen Taumel der Dichter, der exakt dasselbe Ziel verfolgt: den Kopf von seiner Gedankenschwere zu befreien und der Imagination freien Lauf zu lassen. Der Furor wurde, wo er sich nicht von allein einstellen wollte, also durchaus auch künstlich befeuert. Dazu dienten im Laufe der Literaturgeschichte die verschiedensten Stimulanzien: von den eher bürgerlichen Genussmitteln (wie Nikotin und Alkohol) über Modedrogen der Moderne (wie Opium, Haschisch und Kokain) bis hin zu psychedelischen Substanzen (wie Meskalin, Amphetamine und LSD) oder richtig harten Drogen (wie Heroin).³

Die inspirierende Kraft des Tabaks wurde in unzähligen Versen besungen und tatsächlich hat der blaue Dunst auch manches unlyrische Gemüt unverhofft zum Stegreifpoeten werden lassen, wie die Anthologie *Pegasus in Tabakwolken* eindrücklich belegt (S. 50 ff.). Nicht anders verhält es sich mit dem Wein, der Gegenstand vieler, nicht immer inspirierter Trinkerlieder ist, und als notorischer «Treibstoff» der Schreiberzunft schlechthin gilt.⁴ Die Beschwörung der göttlichen Flasche ist seit Rabelais (S. 27) jedenfalls aus unzähligen Kehlen erklingen und findet ihr literarisches Echo in den Säufer-Romanen der Moderne (wie beispielsweise in Jerofejews aberwitziger *Reise nach Petuschki*, vgl. S. 38 ff.). Ganz andere Reisen, nämlich veritable Trips, unternahmen dagegen die Dichter

der Droge: Diese führten sie in *Die künstlichen Paradiese* (Charles Baudelaire) und öffneten ihnen *Die Pforten der Wahrnehmung* (Aldous Huxley), um hier nur zwei Klassiker der berauschten Weltliteratur zu zitieren. Allerdings berührten sie, so sehr sie die Erweiterungen der Phantasie als inspirierend erlebten, immer auch die Schattenseiten des Konsums, wie es etwa in Henri Michaux' Oxymoron *Unseliges Wunder* für das Meskalin ambivalent zum Ausdruck kommt. Nicht immer ist das berauschte Schreiben auch ein beflügeltes Schreiben. Nimmt die Wirkung des Rauschgiftes überhand, so treten zu motorischen Schwierigkeiten auch Konzentrationsschwächen oder gar Apathien, was für den Schreib- und Ideenfluss eher hinderlich als befördernd ist. So legen auch viele Autoren wie Mariella Mehr (S. 41 ff.) und Paul Nizon (S. 128 ff.) Wert darauf, dass sie beim Schreiben gerade *nichts*, zumindest nichts Alkoholisches, trinken.

Vielleicht, so liesse sich mutmassen, gehört die Produktivkraft der Rauschmittel genau so wie der «furor poeticus» ins Reich der Mythen verbannt. Und es gilt wohl eher das Bonmot des nüchternen Routiniers Thomas Mann, dass viele Schriftsteller ihr Werk nicht wegen, sondern trotz des Alkohols (bzw. der Droge, müsste man hinzufügen) geschaffen haben. Gerade Thomas Mann ist ein gutes Beispiel dafür, wie durch ein planvolles, regelmässiges Tagewerk nachgerade ein immenses Gesamtwerk entsteht (S. 135). Dem gegenüber gab es immer wieder Versuche, die Inspiration effektiver anzutreiben. Anstatt *im Rausch* zu schreiben, erprobten manche Autoren experimentelle Techniken, um sich *in den Rausch* zu schreiben. Die Surrealisten entwickelten mit der *écriture automatique* ein Verfahren, das die normale Verstandestätigkeit ausser Kraft setzen und in unbewusste Tiefenschichten vordringen sollte. Dazu erfanden sie auch kollektive Schreibweisen wie den *cadavre exquis* (dt. erlesene Leiche, vgl. S. 103 ff.), welche eine kohärente und vernünftige Entstehung des Textes gerade unterlaufen sollten. Eine ähnliche Intention verfolgte auch die – besonders von William S. Burroughs im Umfeld der amerikanischen Beat-Generation propagierte – Cut-Up-Technik (S. 79 ff.), welche im deutschen Sprachraum u.a. von Jürgen Ploog und Jörg Fauser aufgegriffen wurde (S. 75 ff.). Hier sollte durch willkürliches Zerschneiden und Neumontieren von Texten eine Kontrolle des Bewusstseins beim Schreiben ausgeschaltet und gleichsam auch der herrschende, rationalisierte Diskurs unterwandert werden.

Auch Jack Kerouac schliesst mit seiner explorativ entdeckten Methode der *spontaneous prose* (S. 125 ff.) indirekt an die *écriture automatique* an: Auch ihm geht es darum, beim Schreiben einen unmittelbaren und unverfälschten literarischen Ausdruck zu entwickeln. Während beim automatischen Schreiben vermehrt noch die assoziative Praxis der Psychoanalyse als Vorbild diente, so orientiert sich Kerouac an der Improvisation des Free Jazz. Wie ein Saxophonist will er die Klaviatur seiner Schreibmaschine bedienen, spontan, einer akuten Eingebung, einem Bauchgefühl folgend, ohne vorher gross zu überlegen. Dabei spielt die Geschwindigkeit beim Schreiben, wie die gerade durch den Einsatz der Schreibmaschine massiv erhöht werden konnte, eine eminent

wichtige Rolle. Interessanterweise vergleicht auch Nizon seine Art des maschinellen Schreibens mit einem Jazzpianisten, der intuitiv, quasi blindlings in die Tastatur greift (S. 128 ff.). Blind, rasant, unbewusst, entrückt, intuitiv, betäubt – wie auch immer: die modernen Rauschschreiber geben sich, ohne direkt auf den Topos vom «furor poeticus» zu rekurrieren, als Erben des alten platonischen Ideals zu erkennen, welches besagt: Einer sei erst fähig zu dichten, wenn er «bewusstlos» sei und die «Vernunft nicht mehr in ihm» wohne (S. 141 ff.). Hier spätestens nähert man sich allerdings auch dem Konvergenzpunkt, an dem der produktive Schreibrausch ins mitunter pathologische Gegenteil zu kippen droht.⁵

Wo der Schreibrausch in Hypergraphie umschlägt, in das zwanghafte Verlangen, Blätter randvoll zu schreiben, da stösst er nicht selten an die Grenzen der Verständlichkeit oder – im Manuskript betrachtet – an die Grenzen der Lesbarkeit. Das andere Extrem des weissen Blattes der Schreibblockade markiert das weisse Rauschen der Kakographie. Sich überlagernde Schreibspuren, kreuz und quer beschriftete Seiten, wilde Graphismen und verdichtete Schriftzüge, um den letzten Winkel eines Blattrandes auszufüllen – solche Manuskripte, wie das von Marie von Ebner-Eschenbach (S. 142), wo vor lauter Schrift nichts mehr gelesen werden kann, sind das skriptive Äquivalent zum weissen Rauschen. Oder die Manuskripte gewinnen als faszinierende Schriftbilder vergangener Schreibattacken mehr an visuellem Reiz denn an semantischer Verständlichkeit. Auch dort, wo ohne Unterbruch in einem gleichsam manischen Schreibschub stets dieselben Worte, derselbe Satz niedergeschrieben werden – wie von Jack Torrance in *Shining* (S. 146) – tendiert der Informationswert trotz des ungeheuren Schreibaufwandes gegen Null. Hier spätestens zeigt sich die klinische Kehrseite der dichterischen Manie: In ihr entpuppt sich der schmale wie sprichwörtliche Grat zwischen Genie und Wahnsinn.

1 Octavio Paz: Die dichterische Inspiration. In: Essays 2, übers. v. Carl Heupel u. Rudolf Wittkopf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 9–42, hier S. 12.
2 Thomas Macho: Shining oder: Die weiße Seite, in: Neue Rundschau 114/1 (2003), S. 139–145, hier S. 140.
3 Vgl. dazu das gross angelegte Handbuch von Alexander Kupfer: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Stuttgart: Metzler 1996.
4 In Amerika gilt die Trunksucht sogar als writer's disease. Vgl. Donald W. Goodwin: Alkohol & Autor, übers. v. Michael Pfister. Zürich: Edition Epoca 1995.
5 Vgl. Alice W. Flaherty: Die Mitternachtskrankheit. Warum Schriftsteller schreiben müssen. Schreibzwang, Schreibrausch, Schreibblockade und das kreative Gehirn. Berlin: Autorenhaus-Verlag 2004.

Wer ihn sah, musste zu der Anschauung gelangen, dass ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten.

Thomas Mann: Tristan (1903), in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt a.M. 1975, Bd. 8, S. 216–270, hier S. 251 (Kap. 10).

THOMAS MANN

MARCEL REICH-RANICKI

Marcel Reich-Ranicki: Mein Leben. Stuttgart: DVA 1999, S. 500 f.

Als wir uns an jenem Abend verabschiedeten, gab er mir ein Exemplar seines Romans «Der Tod in Rom». Das freute mich, doch wünschte ich mir, wie es sich gehört, eine Widmung. Wolfgang Koeppen schien überrascht: Ja, gewiss, aber so schnell gehe das nicht, darüber müsse er erst einmal nachdenken. Mit einem verlegenen Lächeln bat er um Verständnis: Er werde das Buch mitnehmen und es mir morgen mit einer Eintragung wiederbringen. Ich war verwundert, aber natürlich einverstanden. 24 Stunden später überreichte mir Koeppen seinen Roman zum zweiten Mal. Doch ich wagte es nicht, den inzwischen von ihm verfassten Text in seiner Gegenwart zu lesen. Erst in meinem Hotelzimmer schlug ich, noch im Mantel, neugierig das Buch auf. Die Widmung lautete: «Für Herrn Marcel Reich-Ranicki in freund-

schaftlicher Zueignung.» Unterschrift, Datum. Das war alles. Um diese Worte zu ersinnen hatte Koeppen das Exemplar des Romans also für einen Tag nach Hause genommen. Über den Schriftsteller Detlev Spinell sagt Thomas Mann in seiner Novelle «Tristan», dass dieser wunderliche Kauz, einen Brief schreibend, «jämmerlich langsam von der Stelle kam». Und dann: «Wer ihn sah, der musste zu der Anschauung gelangen, dass ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten.» Als ich Koeppens konventionelle Widmungsformel las, die überdies noch fehlerhaft ist – es muss entweder «mit freundschaftlicher Zueignung» heissen oder «in freundschaftlicher Zueignung» –, wurde mir ganz bewusst, welch sonderbarer und ungewöhnlicher Schriftsteller er war.

16

VERSUCHE ZUR ERZÄHLUNG JUGEND (1976)

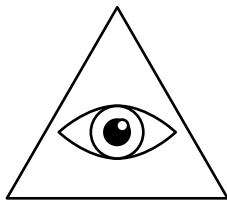
17

WIE EINE SCHREIBBLOCKADE ÜBERWINDEN?

1. Machen Sie sich einen Fahrplan.
 2. Wechseln Sie den Ort, an dem Sie schreiben.
 3. Beginnen Sie mittendrin.
 4. Trennen Sie das Schreiben und Redigieren.
 5. Schalten Sie Störfaktoren aus.
 6. Machen Sie eine kurze Pause.
 7. Stellen Sie wilde Assoziationen an.
-

WWW.KARRIEREBIBEL.DE

8. Lesen Sie andere Texte.
 9. Schreiben Sie sich warm.
 10. Gliedern Sie Ihren Text.
 11. Lassen Sie Fehler zu.
 12. Disziplinieren Sie sich beim Schreiben.
-



ANDRESAS LANGENBACHER

VOM SCHREIBSTAU ZUR BLOCKADE

Vom Schreibstau zur Blockade
Ein Curriculum

Als der gutmütige Papierkorb aus Bast noch zu den gängigen Schreibutensilien gehörte, blieben meine Niederlagen meist friedlich und sichtbar. Das Scheitern am Wort fand seinen Ausdruck im zerknüllten Blatt. Unter dem Tisch wuchsen gletscherartige Verwerfungen heran. Das in panischer Einfalt nicht Formulierbare war darin vielfältig verpackt. Das spendete Trost: Auch Ungeschriebenes gesellte sich zur Makulatur, Sorgen wurden entsorgt. Und ab und zu gelang es mit einer kleinen Münchhausiade, doch noch etwas halbwegs Brauchbares daraus hervorzuziehen.

«*Das Schreibzeug arbeitet mit an unsern Gedanken*» – leider auch am Unvermögen, diese niederzuschreiben. Mich hat nicht der Wechsel von der Füllfeder auf zur Tastatur, sondern erst die papierlose Arbeit am Bildschirm vom Schreibstau in die tiefenlosen Tücken der Blockade geführt. Seither habe ich einen im afrikanischen Grabenbruch erstandenen Faustkeil neben die drahtlose Computermouse gelegt. Warum? Das ahne ich nur.

Schreibblockaden werden meistens als psychologische Hemmnisse beschrieben und mit einer Flut entsprechender Ratgeber therapiert. Ich wünsche allen, bei denen so etwas greift, viel Glück im permanenten Flow. Für mich bleiben Blockaden auch nach diversen Lockerungsübungen und etwelchen teuren Kopfmassagen Blockaden. So traurig es klingt, ich betreibe weiterhin Kriegsführung mit anderen Mitteln. Und wenn schon mit Psychologie, dann nur in Form von Selbsthypnotisierung, eine Grundvoraussetzung des Schreibens.

Aber auch das leere Blatt setzte mich oftmals schon von allem Anfang an ausser Gefecht, als wäre es die weisse Fahne eines Stosstrupps auf verlorenem Posten. Da war alles drohende Fuchteln, Streichen und Stechen mit Bleistift oder Feder, alles kopflose Draufloshämmern auf der Schreibmaschinentastatur, auch mit dem satten Anschlag einer IBM-Kugelkopf, vorweg obsolet, wie von Geisterhand untersagt. Der Papierkorb blieb leer. Es herrschte Leere vor Leere, ein Zustand, in dem Aufgeben noch nicht einmal Aufgabe war. Reine Demarkation.

Das war aber keine Erkrankung am Ideal, dessen antizipierte Schönheit schon durch einen einzigen aufs Blatt gesetzten Buchstaben zerstört werden könnte. So etwas mag für die gefeierten Klassiker des Schreibstaus gelten, deren grandiose Werke für die Tiefe des Unsagbaren bürgen. Eine durchaus legitime und beneidenswerte Form der Nobilitierung des Leidens am Stau. Für mich war es eher eine schmerzhaft, unfreiwillig kontemplative Erstarrung vor dem Nichts – vor einer Öde, über die Zeichen, Worte und Sätze sonst tollkühn und waghalsig Brücken schlugen. Oder war es doch eher ein unbeholfenes Verharren in einem intentional aus dem Ruder laufenden Bewusstseinsakt? Damit bliebe mir zumindest das wortlose aber existentielle Pathos zwischen Sein und Nichts.

Aber auch hier blieb das Papier zuverlässig schweigende Wand, bracher Acker, blanker Zeuge eines – so wollen es die Ratgeber – «manisch-depressiven Verlangens, etwas Endgültiges niederzuschreiben». Mir hätte schon etwas vorläufig Endgültiges oder endgültig Vorläufiges genügt. Papier konnte man aber immerhin erobern, einnehmen, kultivieren, so wie es die Geschichte unserer Evolution nahelegt, welche die Entstehung der Schrift auf den Übergang vom nomadischen Jagen und Sammeln zur landwirtschaftlichen Sesshaftigkeit datiert. Im Festsitzen konnte ich das Papier zumindest als mein bereitstehendes «Feld» glattstreichen, Hand auflegen, neu einspannen und hoffen, dass... Sitzt nicht auch der Zen-Mönch jahrelang vor dem blanken Felsen, bevor er sein Epitaph lachend in die Luft schreibt?

So blieb das blanke Papier zwar jedem möglichen Notat eine unsichtbare Spur oder Furche voraus. Es gab sein Wissen aber mit Würde nicht preis, arglos, ohne Bösartigkeit oder Hintergedanken, abwartend mit neutraler Konstanz. Das ausweglose, auf engstem Raum nur Entropie produzierende Rumoren, das Schlachtfeld flüchtiger, schon am Innenrand der Schrift abprallender und nicht auf die Linie zu bringender, rebusartiger Gebilde oder konfuser Gedanken blieb – nicht so wie hier – allein in meinem Kopf.

Und wenn sich dieser dann kopflos in wilder Stasis hilfesuchend Richtung Bücherwand drehte, war auch von dort keine zielgerichtete Schubkraft nach vorne zu erwarten. Da stand nur die festgeschriebene kalte Mauer eines Bunkers. So wurde mein Schreibzimmer oftmals zum Abbild seines hektisch ruhig gestellten Bewohners, ein mit blendendem Neon ausgeleuchteter düsterer Raum, eine traurige Wunderkammer klinisch eingefrorener Bewegungen. Alles versank in ein stehendes Jetzt, an dem aber das Wort «Jetzt» immer wieder abprallte wie der Vogel an der Scheibe. Kein Buchstabe, geschweige denn Satz, kam für einen möglichen Transfer ins Wort infrage. Da waren nur Nebelpetarden.

Meine Schreibstaus waren langwierig und dröge, aber – so bilde ich mir ein – vielleicht doch irgendwie persönlichkeitsbildend. Zumindest wenn man den eigenen Kopf nicht nur als Datenträger, sondern auch als Stauraum noch nicht oder besser nie in Worte zu fassender Bilder, Gedanken, Projekte empfindet. «*Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption*», murmelte ich in solchen Zuständen mit einem zum Mantra erhobenen Satz Walter Benjamins vor mich hin. Von ausgewachsenen Werkphantasien konnte in meinem Fall zwar nie die Rede sein, doch auch ganz gewöhnliche Textvorstellungen gingen vor sich selber in Deckung, fielen schon vor dem ersten Anschlag in sich zusammen, verschwanden in voreilig devoter Anverwandlung ans blanke Papier. Aber zumindest war ich noch am Leben.

Solche Staus vor dem Blatt erweisen sich als harmlose und geradezu idyllisch anmutende Spiegelfechtereien, wenn ich sie mit den Blockaden vor dem Monitor vergleiche. Auf dem Bildschirm wird nicht mehr gewartet, kultiviert

ANDRESAS LANGENBACHER

VOM SCHREIBSTAU ZUR BLOCKADE

oder gespiegelt, es sind immer alle schon da, ganze Heerscharen ziehen gegen mich auf. Ich werde auf Augenhöhe formatiert, bevor ich weiss, wie mir geschieht. Nun nicht mehr von innen, sondern frontal von aussen wie Macbeths aus der Tiefe des Bühnenraums hervorwandelnder Tannenwald. Da lassen auch die Klopferäusche am Schlosstor nicht lange auf sich warten.

Das Blatt, dessen Unschuld mir Bildschirm und Drucker inzwischen unwiederbringlich geraubt haben, war Projektionsfläche, Traumleinwand, Trennwand zwischen möglichen Zeichen und unmöglicher Sinngebung. Der entsprechende Schreibstau war der vergebliche Versuch, es zum eigenen Terrain zu machen, es mit Liebe, List oder Tücke als verbürgte Aussenwelt in Besitz zu nehmen und zu benennen. Die reine Nostalgie des Sesshaftwerdens.

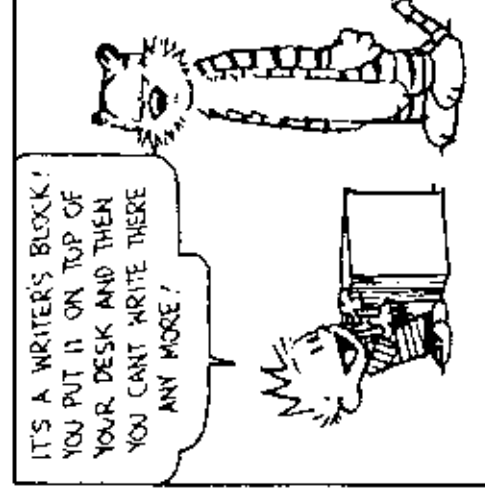
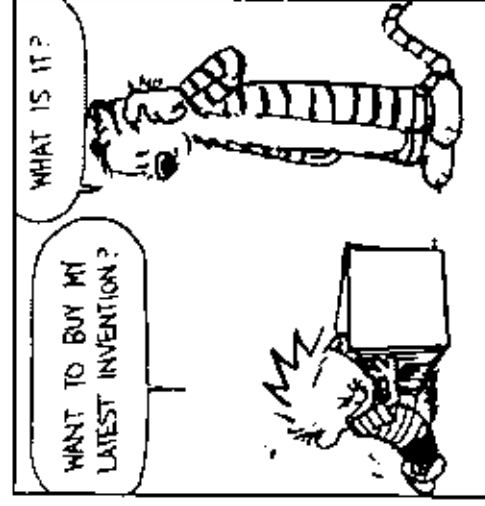
Vor dem Monitor werde ich wieder zum schriftlosen Jäger und Sammler, ver falle darob unweigerlich in eine Art Bühnenstarre und sehe mich dann schon kurz danach als kamikazeartigen Kampfpiloten erwachen. Bereits im Sturzflug gegen den Andrang angestauter göttliche Allwissenheit unter der Schreiboberfläche. Ob anklicken, pasten, linken oder löschen, da schaut mir immer schon ein allsehend ironisch zwinkerndes Auge entgegen, dessen Wimpern sexy als Cursor klimpern aber die Schnittstelle als Rasierklinge markieren.

So hat mich der Fortschritt zurückgeworfen und mir das omnipräsente Bullauge Gottes aus der Sonntagsschule als schrankenlosen Datentransfer unter die Mattscheibe geschoben. Als weltumfassendes Kuckucksei. Darüber gerate ich mal für mal und Meilen weit weg von meiner ursprünglichen Textintention ins abwegige Brüten: Gibt es vor dieser hybriden Allgegenwart der Bilder, Archive und Schreibalgorithmen den noch fehlenden, ausgerechnet von mir zu schreibenden Text? Und wenn ja, darf ich ihn auf die Pupille eines Untoten schreiben?

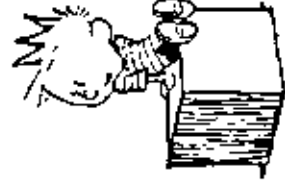
Meine Versuchung ist gross, die Zeit zu verklären, in der ich Schreibstaus noch still und passiv durchlitt. Damals war die nicht in Worte zu fassende Gedankenflucht hinter meiner Stirn zumindest noch die meine. Jetzt bin ich enteignet und sie findet nicht mehr vor, sondern hinter der Schreibfläche statt. Meine erst am Bildschirm entwickelten Schreibblockaden gehören nun eher zu meiner vita activa, als vielleicht fast schon strategisch zu nennende Verhinderung oder zumindest Verminderung von digitaler Drift.

In guten Momenten sage ich mir, das ist vielleicht mein letzter hilfloser Versuch, nicht zur Benutzeroberfläche zu werden. In schlechten Zeiten schaue ich mir beim sinnlosen Brüten im Photobooth zu. Mal schauen, wie's und ob's so weitergeht. Speichern oder löschen? Mein Papierkorb will's wissen – und mein Faustkeil liegt immer noch bereit.

Für R.B.



I MUST BE YEARS
AHEAD OF MY TIME.



CALVIN & HOBBS: WRITER'S BLOCK

SCHREIBEN IM RAUSCH

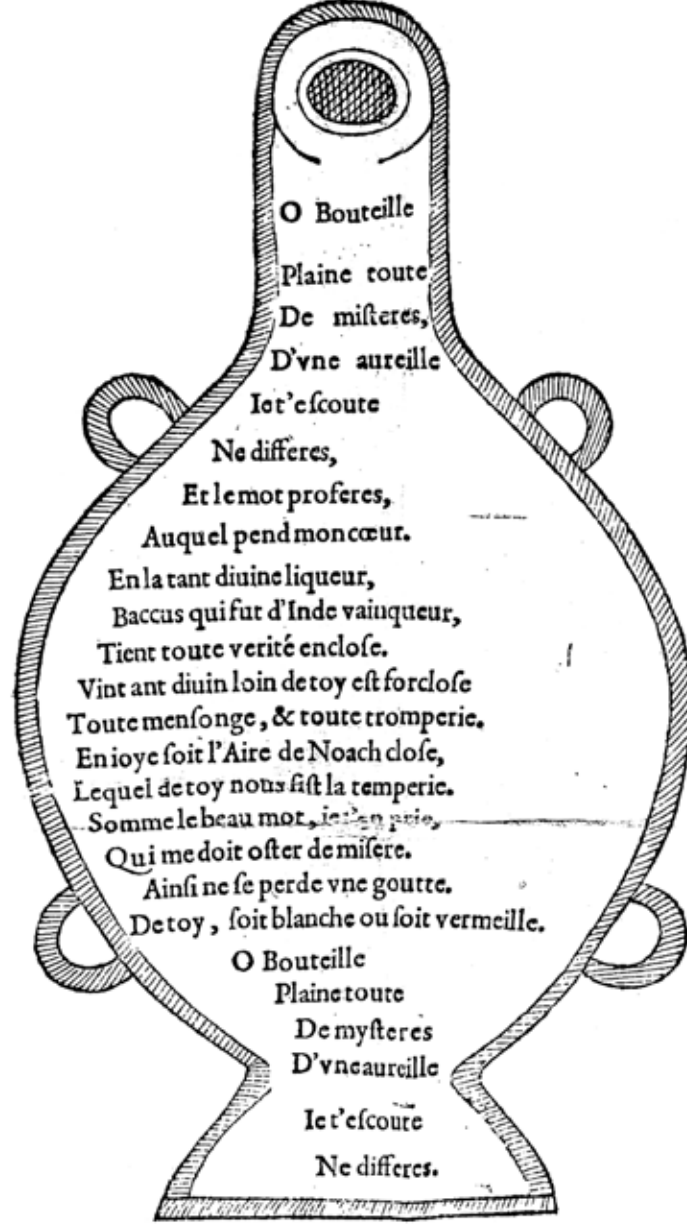
Durch chemische Mittel kann jener Grad von Erregung und jene Bewusstseinslage hervorgerufen werden, die künstlerisches Schaffen ermöglicht. Der Konsum von Alkohol, Kaffee, Tee, Tabak, aber auch stärkerer Gifte ist sehr verbreitet. Der Haschisch-Genuss Baudelaires ist bekannt. Maupassant gestand, dass er jede Zeile von «Pierre et Jean» unter Ätherwirkung geschrieben habe.

Leo Navratil, Schizophrenie und Dichtkunst, München 1986, S. 55.

LEO NAVRATIL

DIVINE BOUTEILLE

François Rabelais: Gargantua et Pantagruel, 5. Buch, 1564.



Einestages Reise in die Nacht, und das Ende aller Nächte in einem Morgen, der furchtbar auf sie niederbricht. So könnte sie beginnen, die andere Passion, wie eine Verheissung, im Glanz der Unschuld und der Reinheit, der Ordnung und der Sicherheit. Alles in der Aufrechten, alles ruhig, die Welt eine schöne Möglichkeit, eine mögliche Schönheit, eine erträgliche Vorstellung wenigstens, draussen vor der Tür: «Diese Bars, so kurz nachdem sie aufgemacht haben für den Abend – da fühle ich mich richtig wohl. Wenn die Luft drinnen noch kühl ist und rein und alles glänzt und der Barmann seinen letzten Blick in den Spiegel wirft, um zu sehen, ob seine Krawatte auch grade sitzt und sein Haar schön glatt. Ich mag die sauberen Flaschenreihen auf dem Regal hinter der Theke und die blitzblanken Gläser und die ganze Erwartung, die darüber liegt. Ich sehe dem Mann gerne zu, wie er den ersten Drink des Abends mixt und ihn auf einen frischen Untersatz stellt und die gefaltete Serviette daneben legt. Ich liebe es, den ganz langsam dann zu kosten. Der erste stille Drink des Abends in einer stillen Bar – das ist was Wundervolles. (...) Aber nach einer Weile werden die ordinären Sauköpfe das Lokal überschwemmen, und dann geht das laute Reden los und das Gelächter, und die gottverdammten Weiber fangen an, mit den Händen zu fuchteln und die Augen zu verrenken und mit ihren gottverdammten Armbändern zu klumpen und sich ihren wohlverpackten Charme aufzuschminken, der dann später am Abend einen leichten, aber unverkennbaren Schweissgeruch haben wird.» Die Un-



Horst Janssen:
Edgar Allan Poe, 1892
Pastell

schuld und der Sündenfall. Alle Geschichten von Trinkern und über Trinker sind Geschichten über das verlorene Paradies.

Der Mann weiss, wovon er schreibt, und auch sein Bruder im Geist, am andern Ende der Nacht: «Mescal», sagte der Konsul. Die Hauptbar des Farolito war menschenleer. Aus einem Spiegel hinter der Theke, der auch die zum Platz hin offene Tür spiegelte, starrte ihm stumm sein Gesicht entgegen, streng, vertraut und unheilverkündend. Aber das Lokal war nicht stumm. Es war erfüllt von diesem Ticken – dem Ticken seiner Uhr, seines Herzens, seines Gewissens, einer Wanduhr irgendwo. Dazu kam ein fernes Geräusch aus der Tiefe, wie rauschendes Wasser, wie ein unterirdischer Einsturz, und ausserdem hörte er sie noch immer, die bitter verletzenden Anklagen, die er gegen sein eigenes Elend geschleudert hatte, die Stimmen wie in einem Streit, die seine lauter als die übrigen, und die sich jetzt mit jenen anderen fern klagenden, schmerzlichen

Stimmen mischten: «Borracho, Borrachón, Borraachob.» Die letzte Station ist erreicht, das zwölfte Kapitel, der Anfang vom allerletzten Ende eines Romans, der insgesamt ein einziger Abgesang ist, ein Höllensturz über die Höhe von 450 Seiten, und das meint den Sturz aus einer Hölle und in den Tod, den gnädig endgültigen, aus dem es keine Auferstehung gibt. Es ist das vollkommenste und qualvollste Buch, das je ein Alkoholiker über einen Alkoholiker geschrieben hat, und somit eine Quadratur des Kreises: «perfectamente borracho», vollkommen betrunken. Vollkommen und betrunken.

Zwischen Raymond Chandlers «Der lange Abschied» (1954) und Malcolm Lowrys «Unter dem Vulkan» (1947) hängt der ganze von fahlen Blitzen durchzuckte Nachthimmel der Alkoholliteratur. Chandler zeigt die Aussen-, Lowry die Innenansicht des Alkoholikers, der sie, auf unterschiedliche Weise, beide waren. Sie befanden sich in guter Gesellschaft.

Wer sich auf die Suche macht nach Arbeiten über den Zusammenhang zwischen Literatur und Alkohol, kommt bald zur Erkenntnis, dass hier bei aller Offensichtlichkeit des Themas ein ziemlich mächtiges Tabu walte. Während die Wissenschaft doch sonst allen Grenzüberschreitungen ihre Aufmerksamkeit schenkt – die Literatur, die Kunst selbst und als solche ist schon eine –, während sie Liebe, Tod und Teufel so wenig scheut wie Sodom und Gomorrha, Sado und Maso, Inzest und Exzess, schaut sie beim Thema Rausch weg wie ein anständiger Zürcher beim Überqueren der Kornhausbrücke.

Auch nachdem der Bohème-Kult, der mit dem seit der Romantik als elitäre Auszeichnung getragenen Stigma der Sucht, mit dem der Alkoholsucht vor allem, seit Beginn des 20. Jahrhunderts und vor allem in den USA getrieben wurde, verebbt ist; auch nachdem das reale Elend der Drogenszene alle im Jazz (Charlie Parker und Chet Baker), im Rock (Janis Joplin, Jimi Hendrix), in der Literatur und bildenden Kunst der Beat- und Flower-Power-Generationen stilisierte Untergeher- und Drogen-Folklore als eine schmerzliche Mode entlarvt hat (Taverniers schöner Film «Round Midnight» war da eine Art Epitaph), fehlt die Gelassenheit, sich der Sache sachlich anzunehmen. Das würde heissen, den trinkenden Schreiber oder den schreibenden Trinker weder zu verdammen noch heiligsprechen.

Andersrum gesehen und ein bisschen ernster nachgedacht, schwindet die Verwunderung. Beides, die winzige literaturwissenschaftliche Merkwürdigkeit und das unüberschbar grosse Drogenproblem (aus dem die unzähligen Alkoholiker, das in die Gesellschaft bis zur Unkenntlichkeit integrierte Gegen-Elend zum Letzten, nicht auszuklammern sind), ist aus einem gemeinsamen Punkt und Grund nicht zu kurieren. Unsere westliche Kultur ist zwar etwas an ihrem Zukunftsglauben, keineswegs aber am Leistungsprinzip und Zweckdenken irre geworden. In beidem triumphiert das Phantom des sogenannten freien Willens. Was sich diesem nicht unterwirft, ja was diesen durch freiwillige Demontage der Kontrolle über das Ich in Frage stellt oder gar verwirft oder verweigert, wird erst wahrgenommen, wenn es als soziales Problem sichtbar wird.

PETER RÜEDI

DER GEIST AUS DER FLASCHE

Ein solches aber werden Rausch und Sucht (was sich denn doch durch den nicht unwesentlichen Punkt der Freiwilligkeit unterscheidet) genau deshalb, weil für eine rationale Wertordnung nicht sein kann, was nicht sein darf. Seit den Tagen der Mystik hat das Christentum (und nicht nur dieses) die Kultur des Rauschs den Häretikern überlassen, bis hin zu den mal skurrilen, mal kriminellen Sekten der Gegenwart. Auch der Alkoholrausch ist gerade in seiner Funktion als gelegentlicher Blitzableiter für Spannungen und Frustrationen geduldet. Herr über seine Sinne zu sein: dieser Imperativ einer vertikalen Welt- und Wertordnung, die Ethik des aufrechten Gangs verhindert bis heute eine ganz andere Kultur, die der Selbstpreisgabe, der Auslieferung, des Ausserseins, des Rauschs, der Ekstase, der Hingabe, also auch «Einsichten und Eingebungen künstlerischer, philosophischer und religiöser Art». Die Sprache verrät es. Herr über seine Sinne: die *ultima ratio* ist die Herrschaft sogenannt männlicher Werte über sogenannt weibliche. Was für den Rausch gilt, gilt für alle Zustände der Entgrenzung, für die Kunst, aber auch für die Erotik. Beidem wird, im breiten Verständnis, kein Eigenwert zugestanden. Das haben, in eklatantem Widerspruch zum Wesen des «Religiösen», auch und vor allem die christlichen Kirchen zu verantworten.

Um zu erkennen, zum Beispiel, dass am Grunde der Rituale der christlichen Opfer- und Erlösungstheologie, in der Vorstellung der Wandlung etwa, sehr alte dionysische Transformationsmythen begraben sind, braucht es schon ein ziemlich spezialisiertes religionsgeschichtliches Wissen. Einfacher ist es, einen meiner Lieblingssätze von Peter Bichsel auf das aus dem Calvinismus geborene kapitalistische Gewinnstreben anzuwenden: «Ehrgeizige Menschen haben keine Erotik.»

Vor fast dreissig Jahren erschien ein schmales Buch des verstorbenen Basler Orientalisten Rudolf Gelpke mit dem Titel «Vom Rausch in Orient und Okzident». Es ist eine emotional hoch gespannte, von Naivität und dem damaligen Flower-Power-Zeitgeist nicht ganz freie Apologie des Rausches. Aber viele, die Gelpke damals (wie ich) als einen Schwärmer und Spinner belächelten, würden sich bei einer Wiederlektüre vor dem Hintergrund der heutigen Drogendiskussion wundern: «Natürlich geht es hier um ein sehr wichtiges Problem», heisst es da etwa, «denn jedes Rauschmittel bietet ja auch stets die Möglichkeit zu individuellem oder kollektivem Missbrauch. Aber Gesetzesparagrafen und gesellschaftliche Tabus, die sowohl den Rauschmitteln wie dem Süchtigen gegenüber so stur und unobjektiv sind wie die unseren, verschärfen dieses Problem, statt es zu lösen. Sie dienen indirekt den Interessen der Rauschgiftschmuggler und ihrer unsichtbaren und meist ungreifbaren Hintermänner, deren Gewinnmargen sie in schwindende Höhen treiben, während sie andererseits zahlreiche Menschen, die sehr oft zu den wertvollsten und sensibelsten gehören, zur Illegalität verdammen, materiell wie moralisch ruinieren.»

Und, weiter unten in dieser Predigt einer anderen Moral: «Wie kann eine Gesellschaft, die Eros in die Kloaken verbannt, den Rausch prostituiert, die Seele entfleischt, das Fleisch enteelt, den Geist aushungert, Mystik für Aberglauben, Ekstase für Verrücktheit, Meditation für Faulheit, und alle drei zusammen für Merkmale primitiver Rückständigkeit hält – wie kann eine solche

Gesellschaft, deren eingeständenes Menschenideal noch heute der von «Zucht, Verzicht, Redlichkeit, Unerbittlichkeit und unendlichem Leistungswillen» geprägte Wissenschaftler ist, erwarten, das von ihr so radikal zerstörte Gleichgewicht zwischen Seele und Körper, Geist und Natur werde sich nicht rächen – auch (aber keineswegs nur) an ihr selbst?»

So ist das Nachdenken über das Thema Literatur und Alkohol angesichts der allgemeinen drogenpolitischen Lage das Gegenteil von Zynismus. In dessen (wissenschaftlicher) Tabuisierung sind ähnliche Verdrängungsvorgänge zu beobachten wie im Umgang mit der Sucht überhaupt. Jedenfalls ist der Zusammenhang nicht einmal jenen zwei Klassikern der deutschen Literaturwissenschaft



Horst Janssen:
Johann Wolfgang
von Goethe,
6. April 1887,
Bleistift, Feder und Tusche

mehr als eine Fussnote wert, die die Kunst gegen ihr zünftiges Umfeld weder einer harmonistisch-klassizistischen Ästhetik («Verlust der Mitte») noch einem soziologischen Funktionalismus unterwerfen mochten, sie vielmehr, jeder auf seine Weise, ethisch, von ihrem existentiellen Grund her verstanden. Walter Muschg belässt es in seiner «Tragischen Literaturgeschichte» unter dem Kapitel «Leiden» bei einer geradezu lächerlich knappen Aufzählung der Fälle Edgar Allan Poe, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Musset, Grabbe, Swinburne, Baudelaire, Verlaine, Heine, Gottfried Keller und Georg Trakl. Hans Mayer klärt zwar am Anfang seiner «Aussenseiter» die Prämissen seines Ansatzes unter dem Titel «Aussenseiter und Aufklärung», er kritisiert Blochs «Prinzip Hoffnung» als eine Philosophie des gesellschaftlichen Optimismus («alles gehört zum Prinzip: die Nichtbeachtung der aussenseiterischen Subjektivität; die ungeduldrigen Verlegenheiten vor Einsamkeiten, welche nicht durch das Kollektiv geteilt werden; endlich die geringe Affinität dieses Philosophen zur Philosophie des Michel de Montaigne»). Er spricht vom Melancholiker, nicht aber von dessen besonderer Erscheinungsform als Alkoholiker, und er verliert kaum ein Wort über den Alkohol als Hilfsmittel und Notdroge auch des existentiellen Aussenseiters.

So stehen wir weiter ratlos vor allen Fragen: was den Rausch mit der Kunst mit dem Schlaf mit dem Tod verbinde; was die Künstler im Alkohol suchten, was sie fanden und was sie verloren; weshalb der Prozentsatz von Alkoholikern unter Literaten höher ist als unter Musikern und bildenden Künstlern, unter Angelsachsen und Deutschen höher als unter Italienern oder Juden; ob es so etwas gebe wie eine Ästhetik des Alkohols, also einen ablesbaren gemeinsamen Nenner in der Literatur von starken Trinkern und Alko-

holikern (was durchaus zwei verschiedene Kategorien sind); ob der Alkohol die Produktion von Literatur betreffe oder diese selbst; ob er ein Hilfsmittel sei, den Sprung vom Alltag in die Kunst zu schaffen, oder ob er die Kunst selbst bestimme; wo aus Trinkgewohnheiten von Literaten Sucht werde und weshalb. Ob überhaupt der Alkohol ein Treib- und Triebstoff sei von Kunst, oder wohl doch eher ein Elixier des Teufels: der Sprengstoff, mit dem sie sich selbst vernichtet.

Keine Frage ist: «Es tranken, wobei Trinken keine bürgerliche Flüssigkeitsaufnahme bedeutet, ... sondern Trinken mit der erklärten Absicht des Rausches: Opium: Shelley, Heine, Quincey, Coleridge, Poe, Absinth: Musset, Wilde, Ather: Maupassant (ausser Alkohol und Opium), Jean Lorrain. Haschisch: Baudelaire, Gautier. Alkohol: Alexander (der im Rausch seinen besten Freund und Mentor tötete und der an den Folgen schwerster Exzesse starb), Sokrates, Seneca, Alkibiades, Cato, Septimius Severus (starb im Rausch), Caesar, Muhammed II. der Grosse (starb im Delirium tremens), Steen, Rembrandt, Caracci, Barbatelli, Pocetta, Lo-Tei-Ke (der grosse Dichter, welcher trinkt, starb durch Alkohol), Burns, Gluck (Wein, Brantwein, starb durch Alkoholvergiftung), der Dichter Schubert, Schubert (trank seit dem 15. Jahr), Nerval, Tasso, Händel, Dusek, Gottfried Keller, Hoffmann, Poe, Musset, Verlaine, Lamb, Murger, Grabbe, Lenz, Jean Paul, Reuter (Dipsomane,



Horst Janssen:
E.T.A. Hoffmann,
26. Januar 1985,
Feder und Aquarell

Quartalssäufer), Scheffel, Reger, Beethoven (starb bekanntlich an alkoholischer Leberzirrhose). Fast alle waren ehelos, fast alle kinderlos, über glückliche Ehen weiss man eigentlich nur von einem halben Dutzend Musikern, dann von Schiller und Herder. Der diese Litanei alkoholischer Märtyrer der Kunst zusammenstellte, verfügte über medizinisches Grundwissen: Dr. med. Gottfried Bann, «Das Genieproblem»; «potente Gehirne aber stärken sich nicht durch Milch, sondern durch Alkaloiden», heisst es bei ihm anderswo, noch ganz in der elitären Genie-Tradition von Baudelaire. Kurt Kusenberg, der Bann in seinem Text «Geist aus der Flasche» zitiert, verlängert die Liste problemlos: «Die Maler Brouwer, Grimou, Toulouse-Lautrec, Böcklin, Wilhelm Busch,

Modigliani und Gilles; der Pädagoge Basedow; die Musiker Händel, Liszt und Mussorgski; die Lyriker Li-Tai-Peh, Villon, Bellmann, Christian Günther, Platen, Lenau, Mörike, Rimbaud, Ringelnatz und Dylan Thomas; die Dramatiker Kratinos, Euripides, Hebbel, Gerhart Hauptmann und Brendan Behan; die Schriftsteller Ulrich von Hutten, Gottfried August Bürger, Byron, Chamisso, Rückert, Uhland, Körner, Mark Twain, Theodor Storm, Chesterton, Fitzgerald, Jack London, Sinclair Lewis, Joseph Roth, Fallada, Hemingway, Lowry und Faulkner. ... Als Dreingabe nenne ich noch einen Schriftsteller, bei dem man Süchtigkeit nicht vermutet: Voltaire; er nahm Opium, täglich bis zu 30 Gramm.»

Das wäre fast nach Belieben zu verlängern: Ludwig Hohl, Friedrich Glauser, Rainer Brambach, Coleman Hawkins, Lester Young, Dexter Gordon, Johnny Griffin, Georges Simenon, die halbe polnische Literatur und die ganze irische. Die Liturgie der heiligen und der verfluchten Trinker steht der der Heiligen kaum nach.

Auch wer gegenüber allem Geniekult skeptisch ist, wer die Vorstellung, Kunst sei einerseits grundsätzlich mit dem Leben zu bezahlen (für welche Arbeit gälte das nicht) und sie werde ihrem Schöpfer von einer höheren Instanz eingeflösst – der Geist aus der Flasche ist nur eine davon –, auch wer solches für romantische Klischees hält und die Bewunderung der Untergeher für einen bürgerlichen Exotismus, wird Brecht, der im übrigen Kunst durchaus von Können ableitete, in einem Punkt zustimmen: Gesundheit ist nicht unbedingt eine ihrer Voraussetzungen, eher im Gegenteil. Mit Turnvater Jahn's Frischfrommfröhlichkeit ist in der Geistesgeschichte nichts anzufangen. Schon eher ist da beim genannten Montaigne Rat zu holen, dem jede Trübung des Bewusstseins zuwider war, der aber über die Trunksucht gesteht: «Mein Geschmack und meine Veranlagung vertragen sich schlechter mit diesem Laster als meine Überlegung.» Diese findet sich im zweiten Hauptstück des zweiten Buchs der «Essays». Darin ringt sich der grosse Humanist wider Willen zur Ehrenrettung dieses Lasters durch: als einer Art Einübung in die menschliche Hinfälligkeit, Torheit, Nichtigkeit. Er vergisst, den wichtigsten Punkt hinzuzufügen: die Sterblichkeit. Nicht zufällig kommt er in diesem Kapitel auf die Dichter zu sprechen, die «von Bewunderung über ihre eigenen Werke ergriffen werden und die Spur nicht wiederfinden können, auf der sie zu solchen Höhen gelangt sind. Das ist es, was man bei ihnen denn auch Feuer und Raserei nennt. Und wie Plato sagt (ein anderer Apologet der Nüchternheit; p. 2), dass ein ungerührter Mensch vergeblich an die Pforte der Dichtung klopft, so sagt Aristoteles, dass keine hervorragende Seele von einem Zuschuss Wahnwitz frei sei.»

Dass der Zusammenhang von Literatur und Alkohol zwar evident, aber kaum erforscht ist, liegt auch an der Komplexität des Themas, bei dem sich fast alles mit allem belegen, aber auch widerlegen lässt. Der Stoff, für den die Chemie des 19. Jahrhunderts die Formel C_2H_5OH fand, ist der, aus dem die Träume sind und die Alp-träume, die künstlichen Paradiese Baudelaire's und die Hölle von Malcolm Lowry («hell is my natural habitat»). Er ist, im Vergleich mit den Opiaten, eine Droge der Extrovertiertheit, und er ist die

PETER RÜEDI

DER GEIST AUS DER FLASCHE

Droge der Einsamen, im banalsten und im existentiellsten Sinn. Er ist kein Sonderfall der Pharmakologie, weil auch für C_2H_5OH gilt, was Paracelsus, dem wir im übrigen die Eindeutigkeit des arabischen (!) Lehnworts *Alkohol* zu verdanken haben, von jeder Droge wusste, dass die Dosis die Differenz macht zwischen Gift und Heilmittel – und die individuelle Beschaffenheit des Hirns, das er stimuliert, anregt, dämpft oder lähmt.

Alkohol ist die Droge der gesteigerten Selbsterfahrung und des Selbstverlusts. Er setzt die Zensur ausser Kraft, im juristischen wie im psychologischen Sinn. Er ist die Droge der Individualität. Er steigert sie, aber er schafft sie nicht neu. Einen hohlen Kopf bringt er zum Plappern, zum Brüllen, zum Stammeln, zum Brüten, zum Schlafen; einen brillanten zum Funkeln, zum Schwärmen, zum Heulen, zum Lachen, zum Schweigen. Der Alkohol entzündet nur, was in einem Hirn an brennbarem Stoff vorhanden ist. Gelegentlich löscht er die Bestände, mit der Zeit endgültig; auch das kann ein Segen sein. Der Alkohol ist ein Erlöser von der Erinnerung und ein Auslöser von Erinnerungen. Ein Mittel, das Verflissen des Augenblicks zu verlangsamen, ihn fest zu halten, und eines, die Zukunft mit Vergangenen zu überschwemmen und gelegentlich das eine für das andere zu halten.

Er verbündet sich, psychoanalytisch gesprochen, mit dem Es gegen das Über-Ich: für das immer leidende, immer überforderte Ich. Seine Magie ist die der Verwandlung: aus der Nüchternheit in die Euphorie in die Sprachlosigkeit in den Schlaf in ein grelles Erwachen, in welchem der Trinker sich nicht weniger heftig, nur schmerzlicher erfährt als in der Euphorie oder Ekstase. Der Kater als Erkenntnisstrategie: nicht wenige Autoren tranken und tranken wegen des scharfen Lichts, in welchem ihnen am Morgen danach die Welt in die Sinne fällt. Dann sehen sie sie wie am ersten Tag. Der Rausch ist der grosse Jasager und die Nüchternheit der grosse Neinsager, der Kater aber die Differenz zwischen beidem: der Schmerz der Erkenntnis. Der Alkohol ist, was der Mensch, was der Autor aus ihm macht. Besser: was der zulässt, dass er, der Rausch, aus ihm macht. Der Rausch ist der Wahn von der Allmacht, wie das Kind sie phantasiert, und er ist die mehr oder weniger willentliche Auslieferung an die Ohnmacht, wie das Kind sie erleidet. Deren endgültiger Triumph ist der Tod. «So, wie uns täglich eine kleine Dosis Wahnsinn vor dem Irrenhaus bewahrt», schreibt der griechische Philosoph Kostis Papajorgis in «Der Rausch. Ein philosophischer Aperitif» (er hat seinen Montaigne gelesen), «lässt allnächtlich ein wenig Tod das Wissen um den Schiffbruch dereinst erträglich werden.» Alkoholiker leben unter dem Terror vieler Dämonen. Aber sie sterben leicht. Sie sind daran gewöhnt. Der Rausch ist die Inokulation des unvermeidlichen Endes in das Leben.

So ist denn, schon die bruchstückhaft zitierte Mitgliederliste des alkoholischen Ordens der Finsternis und der Auferstehung legt das nahe, eine «Ästhetik des Alkohols» nicht auszumachen. In einer der wenigen Untersuchungen zum Thema wirft der amerikanische Psychiater Donald W. Goodwin, ausgehend von der Beobachtung, dass nicht einmal unter irischen Einwanderern in Boston der Prozentsatz an Alkoholikern so hoch sei wie unter amerikanischen

Literaturnobelpreisträgern (Sinclair Lewis, Eugene O'Neill, William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck: alle Schlucker – da können Pearl S. Buck, Saul Bellow und neuerdings Toni Morrison die Statistik nicht aus der Heillosigkeit herausbalancieren) – in seinem Buch «Alcohol and the Writer» also wirft Goodwin, einer der seltenen humorbegabten Vertreter seiner Zunft und ein guter Schreiber dazu, eine Unzahl von Fragen auf. Im Verlauf von acht Einzelporträts (das über Faulkner steht in diesem Heft) und



Horst Janssen:
Jean Paul,
27. Januar 1990,
Bleistift und Aquarell

abschliessenden «Notes on an Epidemic» lösen sich ihm die Antworten darauf unter der Hand in Vermutungen auf. Als ob für die Berauschten gälte, was Papajorgis über den Rausch sagt: «Unmittelbar lässt sich über den Rausch nicht schreiben. Der Rausch rächt sich, indem er verschwindet.» «Kurz», so wieder Goodwin, «das Problem ist vielleicht wissenschaftlich nicht zu lösen. Es wird immer mal wieder Theoretiker geben, die das Schriftsteller-Trinker-Phänomen in ihre Lieblingstheorie packen, aber die Relation scheint sich wissenschaftlicher Methodik zu entziehen». So tropft am Ende von acht biographischen Abrissen ein eher banales Destillat aus dem Brennhafen:

- In kaum einem Beruf lässt sich Alkoholabhängigkeit so gut tarnen wie in der weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit entstehenden Literatur.
- Seit Edgar Allan Poe und Jack London, den grossen Alkohol-Ahnen im 19. Jahrhundert, erwartet die Öffentlichkeit in der ersten Hälfte des 20. vom Schriftsteller einen unzimpferlichen Umgang mit der Droge.
- Schriftsteller sind auf Inspiration angewiesen, Alkohol kann die befördern.
- Alkohol erleichtert die Überwindung von zwei Grundängsten des Schriftstellers: ein Werk zu beginnen und von einem Werk abzulassen, sich mit ihm «abzufinden»; «das Schwierigste», wie Dürrenmatt sagte und Malcolm Lowry bewies.

– Weil Schreiben ein einsames Geschäft ist, kann Alkohol sowohl die Isolation als auch deren Überwindung erleichtern: den Zugang zu den Menschen, zur gesellschaftlichen Realität.

Rausch ist Auflösung, Ichverlust, Selbstverlust, Ohnmacht. Willentlich herbeigeführt, ist er eine Manifestation gegen Macht. Darin liegt seine anarchische Gefährlichkeit. Die ersten Apologeten des Rauschs traten auf, als die Revolution dem Zeitalter der Vernunft den Kopf abgeschlagen und die Romantik in einer grossen Regression das Individuum wieder in seine Rechte eingesetzt hatte: den Einzelnen gegen die Gesellschaft. Baudelaire feierte Poe, aber nicht weil der ein Alkoholiker, sondern weil er ein grosser Autor war, ein Entdeckungsreisender auf den Nachtseiten der menschlichen Existenz. Er feierte den Rausch, aber er verachtete den Alkoholrausch. «Im Namen des Geistes verurteilte Baudelaire den Alkohol. Im Namen des Geistes», kontert Papajorgis, «kann man den Rausch auch als Eigenheit eines halbverrückten Tieres sehen, das nicht einfach stirbt wie andere Tiere, sondern das sich zu höherem Leben erweckt, indem es sich zerstört.» Zwar sind Baudelaire durchaus handfeste Einsichten in die Phänomenologie des Alkoholgenusses zu verdanken («Wer nur Wasser trinkt, hat etwas zu verbergen»). In Wahrheit ging es ihm um den Rausch als solchen als Erlösung aus der Zeit (des Schlafes Bruder). Sein Kult der Ekstase war eine Geste der elitären, geistesaristokratischen Abgrenzung. «Um nicht die geschundenen Sklaven der Zeit zu sein, berauscht euch; berauscht euch ohne Unterlass! An Wein, an Poesie, an Tugend, nach eurem Belieben.»

Die Würde der Ohnmacht, nie so augenfällig wie in der hilflosen Grazie, mit der Albert Finney in John Hustons Film «Lowrys Konsul», mit der Dexter Gordon bei Bertrand Tavernier einen Musiker namens Dale Turner und in Wahrheit sich selbst spielt – die



Horst Janssen:
Ludwig van Beethoven,
11. Juni 1987,
Feder und Aquarell

Würde der Ohnmacht entdeckt eine andere Generation. Am Ende des Jahrhunderts der Industrialisierung, der Technisierung, der Ideale der Eroberung (der Märkte und der Sinne), am Ende des Jahrhunderts des scheinbar ungebrochen und unaufhaltsam

20

vorwärtstürenden Fortschritts, als in Sozialkonflikten und endlich auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs der Preis abzusehen war, den dafür andere zu zahlen hatten als die Profiteure, wuchs die Revolte gegen die Unterdrückung (des Proletariats, der Triebe, der Schwachen insgesamt, der Frauen). Als, einmal mehr, als süß und ehrenvoll ausgerufen wurde, fürs Vaterland zu sterben, lag der Gegenentwurf nah: den Sieg in der Niederlage zu finden, das Verdienst zu suchen, nicht Täter und Held, sondern Opfer zu sein, Unrecht, und koste es den Tod, lieber zu erleiden als zuzufügen.

«The Beautiful and the Damned», F. Scott Fitzgeralds Titel aus dem Jahr 1922 nimmt schon die schönen Verlierer und die Trinker von Raymond Chandler, Dashiell Hammet, Jack Kerouac, Charles Bukowsky, Leonard Cohen, Tom Waits vorweg, um nur sie zu nennen. Fitzgerald war, trotz seines Nachruhs, ein «beautiful loser». Und er war Alkoholiker. Unter vielen Verlierern wurden die Trinker, von Joseph Roth bis Malcolm Lowry und Dylan Thomas, die Verlierer schlechthin. Alle, die da fallen: das ist eine andere Tragik als das kathartische Scheitern des alten tragischen Helden. Der starb für die Gesellschaft, der Verlierer stirbt an ihr. Seine Tragik ist die des Aussenseiters, dem die Melancholie so viel Kraft und Lebensmut gefressen hat, dass er die Hand nicht mehr an sich legen, sie gerade noch nach dem Glas ausstrecken kann. Seine letzte Energie richtet sich nach innen, sie entfaltet sich in der langsamen, aber erfolgreichen Selbstzerstörung. Es ist, wie schäbig auch immer und wie unauffällig, die Würde der Einsicht ins Unausweichliche. Ihr Pathos ist eines des Understatements. Der Alkoholiker legt sich in den letzten Schatten, den Kants «Burg der Autonomie» in ein spätes Jahrhundert wirft.

Das liegt nun freilich weit ab vom Rausch als dem Aufstand der Sinne, der er bei Rabelais einst war, von der Feier der Vitalität, nicht zu reden vom trüben banalen und nicht minder traurigen alltäglichen Alkoholismus an Stammtischen, Cocktail-Parties und sonstigen Besäufnissen, vollends zu schweigen von dumpfem studentischem Kneip-Zack und den Champagner-Frivolitäten eines Casinos. Die Rede ist hier auch nicht so sehr von Alkoholismus, sondern von dem, was er für einige Generationen von Schriftstellern bedeutet hat: als – oft genug nicht nur geschriebene, sondern auch gelebte – Chiffre der *condition humaine*. Im Abgesang von «Lowrys Konsul» Sir Geoffrey Firmin wird sie zu einem einzigen Fallen, einer nur in trüb flackernden Momenten der Hoffnung angehaltenen Kaskade aus der Senkrechten in die Waagrechte. Es gibt in dieser Todesfuge viel Pathos, aber auch viel Humor, allerdings einen andern als den, den Shakespeare aus seinem listenreich komisch im *mundus sensibilis* scheiternden Falstaff schlägt (bis zur Romantik ist der Betrunkene eine komische Person, eine Komödienfigur). Der Konsul ist jenseits von Komik und Tragik der Scheiternde schlechthin: der Mensch im Bewusstsein seiner Sterblichkeit. Seine Würde kommt von der Einwilligung ins Unvermeidliche.

Die dämmerigen Innenräume der vielen Cantinas auf dem langen Weg zu seinem sinnlos zufälligen und absehbar unvermeidlichen Tod sind Zwischenstationen auf der einsamen Allerseelen-

PETER RÜEDI

DER GEIST AUS DER FLASCHE

prozession zurück zur grossen Mutter. «Plötzlich schrie er auf, und es war, als würde sein Schrei von Baum zu Baum geworfen, als er widerhallte, dann, als rückten die Bäume selbst immer näher, immer dichter um ihn zusammen, um sich mitleidvoll über ihm zu schliessen... Jemand warf einen toten Hund ihm nach in die Schlucht.» Seine Frau Yvonne, noch einmal zurückgekommen wie ein weiblicher Orpheus in die Unterwelt, konnte ihn nicht retten. Weil der Konsul nicht gerettet, seiner Sinne nicht mehr Herr sein will, weil er überhaupt nicht mehr Herr sein will.

Der Trinker gibt alles preis, was nach dem gesellschaftlichen Rollenverständnis den Mann ausmacht: Willen, Disziplin, Haltung, Kontrolle, Effizienz. So gesehen ist Trinken, nicht nur nach psychoanalytischer Lesart, Preisgabe von Männlichkeit. Vielleicht der Grund, weshalb Frauen in der Mythologie des Alkohols nur als Mütter und (Kranken-)Schwestern etwas zu suchen haben (in der Mythologie, nicht in der Realität, etwa der von Zelda Fitzgerald oder Irmgard Keun). Sicher aber ist es ein Grund dafür, dass alle Rituale des Trinkens Männlichkeit so sehr beschwören: weil sie aufs schwerste bedroht ist. Trinker trinken sich nicht nur um ihren Kopf, sie trinken sich auch um ihren Schwanz, bis die geschädigte Leber den Abbau der Östrogene verweigert und sie auch physisch weiblichen. Der Alkohol ist eine Männerdroge, aber hauptsächlich insofern, als sie die Grenzen der Männlichkeit überschreitet. So ist es wohl doch kein blosser Zufall, dass der Trinker Falstaff in Shakespeares Werk der einzige Mann ist, der sich als Frau verkleidet. Freud hat wiederholt von der latenten Homosexualität des Alkoholikers gesprochen, aber mit dem Blick auf die vielen schreibenden Alkoholiker der Weltliteratur brauchen wir keine Begriffe wie narzisstische Kränkung oder orales Verhalten zu bemühen. Alle hatten die Schlucker ein wie auch immer gestörtes Verhältnis zu ihren Müttern (unter anderem ein durch Schuld belastetes, wie O'Neill, der es sich nie verzeihen konnte, dass die Mutter ob seiner schweren Geburt zur Morphinistin wurde).

Nicht jeder Schriftsteller von Rang ist Alkoholiker. Manche tranken nur viel, wie Goethe, wie Dürrenmatt, wie Buñuel (wir dürfen ihn doch wohl auch zu den Autoren zählen), der zu den «geheiligten Stunden des Aperitifs» die stillsten Lokale aufsuchte für seine Gespräche mit dem Glas und mit sich selbst, für den die Bar überhaupt «eine Schule der Einsamkeit» war. Gelegentlich gelingt selbst einem Abstinente, einem «teetotaler», wie die Amerikaner sagen, ein grosses Buch (obwohl ihnen wie Vegetariern gegenüber ein gewisses Misstrauen erlaubt sein muss – zwei der berühmtesten Vegetarier der Weltgeschichte hätten ihre Eier nach Blut und frischem Fleisch wohl besser bei Tisch gestillt: Saint-Just und Hitler).

Aber erstaunlich vielen Alkoholikern gelang unter Schmerzen, ja wegen der Schmerzen (als ob die Höhe der Hindernisse den Rang des ihnen abgetrotzten Werks bestimmt hätte) grosse Kunst. Die meisten von ihnen hatten, von Abstürzen bedroht, die Balance wenigstens zeitweise geschafft zwischen Dämpfung der Kontrolle und deren völliger Preisgabe. «Eine Short-story», schrieb Fitzgerald, der es wissen musste, seinem Verleger, «kann mit der Flasche geschrieben werden, aber für einen Roman braucht man geistige Präsenz, man muss den ganzen Plan im Kopf haben.» Selbst Lowry,

21



Horst Janssen:
Friedrich Nietzsche,
9. März 1983,
Bleistift und Aquarell

unter allen heiligen Verdammten der Flasche Gabriel und Luzifer zugleich, schaffte ein so vielschichtiges und komplexes Werk wie «Unter dem Vulkan» nur durch relative alkoholische Zurückhaltung. Im Rausch kann einer über den Rausch nicht schreiben. Aber dieser Beruf und diese Droge verbinden zu viel, als dass der Zusammenhang Zufall wäre. Wie Goodwin es sagt: Schreiben ist eine Form von Exhibitionismus, Alkohol befördert ihn. Schreiben betrifft die Phantasie, Alkohol ist ihr Treibstoff. Schreiben erfordert ein Interesse an Menschen, Alkohol senkt die Kontaktängste der scheuen Schreibtisch-Eremiten. Schreiben braucht Selbstvertrauen, Alkohol richtet die von Selbstzweifeln Gefolterten auf. Schreiben verlangt Konzentration, Alkohol entspannt.

Alles das trifft zu und doch nicht den Kern der Sache. Schreiben selbst ist eine Sucht. Erst recht aber, was der erste und der letzte Grund des Schreibens ist.

Auch die Sehnsucht ist eine Sucht. ■

Rechnung des Hanauer Hotel-Restaurants Golf-Club vom 9. September 1979, ausgestellt auf Friedrich Dürrenmatt.
Schweizerisches Literaturarchiv, Bern.

Hotel-Restaurant Golf-Club
Inh. F. H. Melega
6450 Hanau · Telefon 06181/83219

Rechnung für Banensuppe
Herr Dürrenmatt

1 l. Frasca		76 -
1 Wasser		5.40
1 Bibre	15 -	60 -
1 Perma	12 -	36 -
1 Weissalat	10 -	10 -
1 Wein	38 -	64 -
2 l. Frasca	9.50	9.50
1 l. Frasca ti		268.90
1 l. Frasca ti		19.90
1 l. Frasca ti		19.90
Im Gesamtbetrag sind <u>13</u> % MwSt. = DM		enthalten.
		Gesamtbetrag DM
Betrag dankend erhalten:		
08.09.79	Datum	Stempel und Unterschrift
Wir danken für Ihren Besuch!		

E. Y. MEYER

MIT DÜRRENMATT IN HANAU

MIT DÜRRENMATT IM SEPTEMBER 1979
IN HANAU

Der «Herr Dürrenmatt», auf den am 8. September 1979 die Rechnung aus der Bauernstube des Hotel-Restaurants Golf Club in der ehemaligen Residenzstadt Hanau bei Frankfurt am Main in der Höhe von D-Mark 317.90 ausgestellt wurde, war tatsächlich kein anderer als der weltbekannte Schweizer Schriftsteller und Dramatiker Friedrich Dürrenmatt, der zu dieser Zeit, vom subventionierten Staatstheaterbetrieb enttäuscht, für das private Tourneetheater-Unternehmen Egon Karter im barocken *Comœdienhaus* der ehemaligen Wilhelmsbader Kuranlage als sein eigener Regisseur die von ihm vorgenommene Dramatisierung seiner Novelle «Die Panne» für die Weltaufführung vorbereitete, die dann am 13. September auch ebendort stattfand.

Mit Fritz, wie ihn seine Familie und seine Freunde auch nannten – seit der Veröffentlichung meines ersten Romans «In Trübschachen» 1973 – in dem ich ihm in meinem schriftstellerischen Werk zum ersten Mal eine kleine Reverenz erwies, vor allem durch nächtliche Telefonate in einem

unregelmässigen Kontakt stehend, wollte ich 1979 den «Meister» nun aber unbedingt auch einmal *live* bei seiner Theaterarbeit erleben und ihm bei seiner Arbeit zusehen, ihn als *Beobachter des Beobachters* zu beobachten, weshalb ich mich zusammen mit der rumänischen Bühnenbildnerin Florica Malureanu – die ich im Frühling dieses Jahres kennengelernt hatte und sechs Jahr später heiratete, für eine Woche im Gästezimmer meines Verlegers Siegfried Unseld, dem Herrn des Suhrkamp und des Insel Verlags, in seiner Villa an der Klettenbergstrasse in Frankfurt einquartierte und von da aus mit dem roten Citroen GS, den ich nach der Scheidung von meiner ersten Frau gekauft hatte, täglich zu den Schlussproben von F.D. und seiner Schauspieltruppe nach Hanau fuhr.

Zudem hatte ich mir von der damaligen Gratis-Hauszeitung der Migros, dem grössten Detailhandelsunternehmen der Schweiz, mit dem Titel «Wir Brückenbauer» den Auftrag geben lassen, eine Besprechung dieser Weltaufführung zu schreiben, die redaktionell gekürzt und abgeändert und mit dem Titel *Unser Jahrhundert «zäpfelt»*

versehen am 21. September dann ebendort auch erschienen ist. Mein eigener Titel hatte gelaute: *Im Zeitalter der Katastrophen. Zu Friedrich Dürrenmatts neuester Theaterarbeit.**

Im *suhrkamp taschenbuch materialen* Band 2022, den Beatrice von Matt 1983 über mich und mein bisheriges damaliges Werk herausgab, ist denn auch eine Fotografie abgebildet, auf der ich zusammen mit F.D., dessen Regieassistent Dieter Mainka und Egon Karter zu sehen bin (Seite 33), und in dem dort ebenfalls abgedruckten langen Gespräch, das Beatrice von Matt für diesen Band mit mir führte, äussere ich mich auch über die Beziehung, die zwischen mir und Friedrich Dürrenmatt bis dahin entstanden war.

Um die altersmässige Relation, die zwischen uns beiden bestand, noch etwas genauer zu illustrieren – Fritz war in Hanau 58 Jahre alt, ich 33, er also 25 Jahre älter –, ist es vielleicht nicht uninteressant zu wissen, dass F.D. im gleichen Jahr, 1921, geboren worden war wie mein Vater und dass ich am gleichen Tage geboren wurde, an dem F.D. in Bern seine Lotti, die Schauspielerin

Lotti Geissler, zivilrechtlich geheiratet hatte, um dann 38 Jahre später – ein Jahr nach Lottis Tod 1983 und 7 Jahre vor seinem eigenen Tod 1990 – dann noch einmal eine «Lotti» oder eine «Lotte» zu heiraten, die deutsche Filmemacherin, Schauspielerin und Journalistin namens Charlotte Kerr nämlich.

Eine weitere merkwürdige Zufälligkeit wäre zudem noch, dass meine Schwester Silvia so wie F.D. an einem 5. Januar geboren worden ist – eine kleine Geschichte dazu habe ich in den F.D. und meine Beziehung zu ihm betreffenden Reminiszenzen festgehalten, die ich in meinen «Roman zur Jahrtausendwende» (Band 1: Wandlung, Band 2: Apotheose) eingeflochten habe.**

1979 in Hanau bin ich, wenn ich mich richtig erinnere, jedenfalls wohl zwar ein- oder zweimal mit Fritz und meiner späteren Frau allein in der Bauernstube des Hotel-Restaurants Golf Club zusammen-gesessen, um mit ihm bei einigen Flaschen Wein über seine Dramatisierung und Inszenierung der «Panne» zu sprechen und zu *philosophieren*, wenn das in diesem Zusammenhang

so zu nennen erlaubt ist – das Hotel-Restaurant des direkt neben der ehemaligen Wilhelmsbader Kur-anlage gelegenen Golfplatzes, der zu den renommiertesten Anlagen Deutschlands gehört, war die dem Comodienhaus am nächsten gelegene Verpflegungsmöglichkeit –, doch abends, nach den Proben, versammelte der «Meister» dort natürlich meist noch seine ganze Schauspieler-schar um sich, wobei selbstverständlich auch reichlich Wein floss und Fritz, am oberen Ende eines langen Tisches aufrecht stehend, mindestens einmal, so erinnere ich mich, eine ad hoc improvisierte geniale neuinterpretierte, auf unsere heutige, die damalige Zeit bezogene Version der gesamten griechischen Mythologie *coram publico* über einen Zeitraum von, sagen wir einmal, mindestens einer halben Stunde von sich gab.

Was deshalb nun die, wie man sofort sieht, ausserordentlich *Frascati*-lastige Rechnung aus der Bauernstube des Hotel-Restaurants Golf Club betrifft – viereinhalb Liter des italienischen Weissweins Frascati à DM 19 sind da zunächst einmal aufgeführt und zwei weitere, nicht näher bezeichnete teurere Weine à DM 32, bevor dann noch einmal

drei Liter Frascati nachbestellt wurden –, so kann ich mich heute beim besten Willen allerdings nicht mehr daran erinnern, ob da nur Fritz und ich und meine spätere Frau am Tisch gesessen hatten, obwohl die spärlichen Bestellungen von Speisen, ein Meersalat ist da noch aufgeführt, zwei weitere, mehrfach bestellte Posten kann ich nicht mehr entziffern, eigentlich darauf hindeuten würden.

Aber obschon sowohl Friedrich Dürrenmatt als auch ich damals und auch später weiterhin grosse Weinliebhaber waren, müssen da, denke ich, doch schon noch ein oder zwei weitere Personen mit uns am Tisch gesessen und mitzutrinken geholfen haben.

Bern-Altenberg, am 18. Dezember 2016

* Meine Besprechung aus «Wir Brückenbauer» sollte sich auch im Archiv finden lassen.

** «Apotheose», S. 37

E. Y. MEYER

JÖRG FAUSER

Jörg Fauser, Amerika, in: Gedichte, Jörg Fauser Edition Bd. 5, Hamburg, Rogner und Bernhard, 1990, S. 46 f.

Ich liege auf der Matte, immer noch
Janis Joplin, die Toten
in einer Umdrehung von 45.
Und die Schreibmaschine.
Ich spanne einen Bogen ein.
Schnee fällt auf die Lastträger,
die Krüppel, Nebelhörner im Hafen.
Neben mir ein Drink.
Ich trinke.

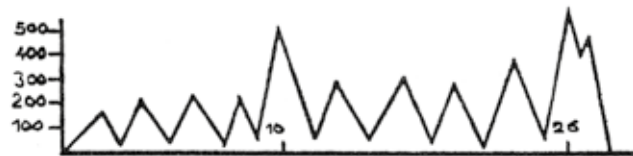
Nowogirejewo — Reutowo

Soll ich sagen, was das für Diagramme waren? Nun, das ist ganz einfach: Auf Velinpapier werden mit schwarzer Tusche zwei Achsen aufgemalt — eine horizontale und eine vertikale. Entlang der horizontalen Achse werden systematisch alle Arbeitstage des abgelaufenen Monats eingetragen und entlang der vertikalen das Getrunkene in Gramm, umgerechnet auf reinen Alkohol. Berücksichtigt wird natürlich nur das, was während der Arbeitszeit und davor getrunken wurde, denn das, was abends getrunken wird, ist eine Größe, die für alle mehr oder weniger konstant ist und für eine ernsthafte Untersuchung nicht von Interesse sein kann.

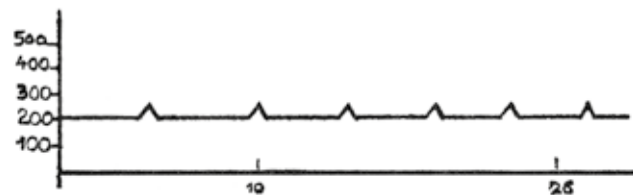
Also, am Ende des Monats kommt der Arbeiter zu mir und legt Rechenschaft ab: an diesem Tag wurde von dem und dem so und so viel getrunken, an jenem so und so

34

viel von dem und dem. Und ich stelle das alles durch ein schönes Diagramm dar, auf Velinpapier mit schwarzer Tusche. Hier könnt ihr euch zum Beispiel an den Meßwerten des Komsomolzen Viktor Totoschkin ergötzen:



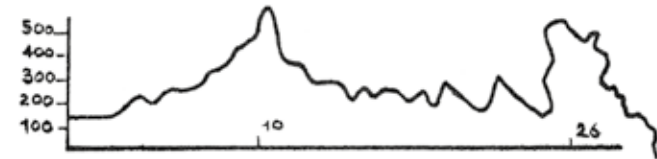
Und das hier ist Alexej Blindajew, Mitglied der KPdSU seit 1936, ein alter abgetakelter Wirsing:



WENEDIKT JEROFFEJEW DIE REISE NACH PETUSCHKI

Wenedikt Jerofejew, Die Reise nach Petuschki, Ein Poem, München: Piper 1978.

Nun, und das ist euer ergebener Diener, Exbrigadier der Telefonkabel-Montagemannschaft und Autor des Poems »Moskau-Petuschki«:



Das sind doch interessante Linien, nicht wahr? Auch wenn man sie nur ganz oberflächlich betrachtet. Bei dem einen erinnern sie an den Himalaja, an Tirol, die Ölfelder von Baku oder sogar an die Zinnen der Kremlmauer, die ich übrigens nie gesehen habe. Beim andern sind sie wie eine frühmorgendliche Brise auf dem Kama-Fluß, ein

35

sanftes Plätschern, Wasserperlen im Laternenschein. Und beim dritten wie der Schlag eines stolzen Herzens, Gorkijs Lied vom Sturmvogel, Ajwasowskijs »Neunte Woge«. Und all das, wenn man nur die äußere Form der Linien betrachtet.

Dem Wißbegierigen (zum Beispiel mir) plaudern diese Linien alles aus, was man über einen Menschen, über das Herz eines Menschen nur ausplaudern kann. Sie verraten alle seine Qualitäten, von den sexuellen bis zu den beruflichen, seine ganzen Schlappen, die beruflichen und die sexuellen. Man kann den Grad seiner Ausgeglichenheit erkennen, seinen Hang zum Verrat und alle Geheimnisse seines Unterbewußtseins, so vorhanden.

Würden Sie so oft und viel schreiben, so kämen Sie von selbst zu dem Ergebnis, daß der Rausch nur 2–3 mal im Leben dem beschriebenen Gegenstand entspricht, und daß man gerade dort, wo man ungehemmt und mit Wollust schreibt, dreifach aufpassen muß, um sich nicht zu verraten.

Joseph Roth an Benno Reifenberg, 30.07.1928; zit. n. Joseph Roth: Briefe 1911–1939, hg. v. Hermann Kesten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 135.

JOSEPH ROTH

MARIELLA MEHR

Foto: Stephan Hermann



«Ich sehe diese Bilder und spüre dadurch auch den Schmerz.»
Interview mit Mariella Mehr, Zürich Leimbach, 12.7.2016

Andreas Schwab

Mariella Mehr begrüsst den Kameramann und mich in ihrer aufgeräumten Dreizimmerwohnung in Zürich-Leimbach. Sie empfängt uns herzlich und sagt: «Ich bin Mariella.» Die 2.500 Bücher in den Regalen sind alphabetisch geordnet, an den Wänden hängt Kunst. Nur Originale von ihr bekannten Künstlern, betont Mehr. Das Diplom für den Ehrendoktor, den sie 1998 von der Universität Basel u.a. für ihre Engagement gegen Fremdenfeindlichkeit und Rassismus bekommen hat, hängt gerahmt an der Wand. Während des Interviews bringt eine Frau einen Polsterstuhl vorbei, den Mariella Mehr als Antiquität gekauft hat.

In ihrem Schlafzimmer schreibt sie auch an einem altmodischen Sekretär auf ihrem Laptop – in einer extragrossen Schrift, da sie aufgrund der Elektroschocks, die ihr in der Kindheit in diversen Heimen verabreicht wurden, einen Grossteil ihres Sehvermögens verloren hat. Im Film klingt ihre Altstimme, der man die vielen gerauchten Zigaretten anhört, sehr lebendig, sie erzählt beinahe sprudelnd.

Wie bist Du zum Schreiben gekommen?

Nach meinen 19 Monaten im Frauengefängnis Hindelbank habe ich in Bern in einem Büro gearbeitet, in dem ich Zeitungsausschnitte ausschneiden und einkleben musste. Ich verdiente ganz wenig, es zog mich nach Zürich. Ich ging ins Italiano, welches damals noch eine ganz einfache Spaghetti- und Saufbeiz war. Neben mir sass eine Frau mit grauen Haaren und einem markanten Gesicht. Wir kamen ins Reden. Ich war damals noch sehr drauf, über mein ganzes Leiden zu reden, über die Elektroschocks, Insulinkuren, Anstalten, Vergewaltigungen, es ist einfach so aus mir gesprudelt. Dann sagte sie zu mir: Ich bin Laure Wyss, Chefredaktorin des Magazins. Dann meinte sie, sie suche eine autobiografische Geschichte.

Das war also Deine Chance?

Ja, ich sagte, dass ich das daheim habe, was aber nicht stimmte. Per Autostop fuhr ich zurück nach Bern, in der Wohnung merkte ich, dass ich gar nichts hatte. Dann ging ich an meine alte Olympia, diejenige die so tschäderte (den Ton vermisste ich heute noch), und habe meinen ersten literarischen Text geschrieben, der «Albtraum der Embryos» hiess. Am anderen Tag raste ich wieder per Autostopp nach Zürich, war um halb zwölf dort. Eine Sekretärin hat mir den Text abgenommen, dann musste ich eine Dreiviertelstunde warten. Ich fragte mich, jesses, was habe ich wohl für einen Seich zusammengescrieben, das ist sicher nichts, jetzt lachen die sich krumm, und was man so alles denkt. Nach einer Dreiviertelstunde kam Laure Wyss zu mir und sagte, Mariella, Du bist angestellt beim Tagimagi.

So bist Du also Journalistin geworden. Wie ging die Arbeit vonstatten?

Laure Wyss hat mich jeweils gefragt: Du Mariella, wir möchten etwas über Geistheiler. Daraufhin habe ich eine Reportage gemacht, das hat mich interessiert. Die meisten sind ja Betrüger. Ein Geistheiler aus Luzern hat mir dann einen Prozess angehängt. Doch ich habe ihn gewonnen.

Was waren wichtige Themenfelder?

1973 habe ich was gemacht über das «Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse» der Pro Juventute. Dieses Thema stand mir natürlich als Betroffene nahe. Daraufhin hat sich Hans Caprez vom «Beobachter» bei mir gemeldet. Er hat gesagt: Komm, wir jagen die «Kinder der Landstrasse» in die Luft. Dann hat er meine Reportage in den «Beobachter» übernommen und sich entschuldigt, dass er sie nicht unter meinem Namen hat veröffentlichen dürfen. Am 23. März 1974 ist sie erschienen.

Einmal ist Deine Arbeit als Journalistin jedoch ans Ende gekommen?

Ja, nach zehn oder zwölf Jahren bekam ich einen Aufruf mit der Bitte, in das Büro von Laure Wyss zu gehen. Ich fragte mich, ob sie mit meiner Arbeit nicht zufrieden sei. Doch sie schaute mich an und sagte: Mariella, Du bist eine gute Reporterin, Du hast eine sehr gute Arbeit geleistet, aber Du hast eine andere Aufgabe. Du musst Bücher schreiben. Dann ging ich zurück nach Bern. Bücher schreiben, wie macht man das? Ich fing mit einem Satz an, und aus diesem hat es sich einfach entwickelt. Das war schliesslich mein erstes Buch «steinzeit».

MARIELLA MEHR

ICH SEHE DIESE BILDER UND ...

Du hast vorhin von der Olympia-Schreibmaschine erzählt. Hast du immer mit Schreibmaschine geschrieben oder auch von Hand?

Alle Gedichte habe ich zuerst von Hand geschrieben, weil das einen anderen Rhythmus gibt. Aber Romane habe ich immer direkt in die Olympia, später in die elektronische Schreibmaschine (sie machte ein Geräusch wie ein richtiges Monster und man konnte bei ihr ein Doppel rauslassen) und jetzt in den Computer geschrieben.

Ändert es etwas am Schreiben, an der Qualität des Textes, wenn man mit der Maschine oder von Hand schreibt?

Bei den Romanen ist es sehr gut zuerst mit der Maschine, man muss hier disziplinierter sein als bei den Gedichten. Das Buch «Angeklagt» fängt wie folgt an: «Ich bin im Zustand der Gnade. Ich töte. Ich bin.» Der Schreibrausch fängt dort an. Der ganze nachfolgende Roman ergibt sich aus diesen drei kurzen Sätzen.

Ringst Du dann um die Sprache?

Nein, sobald ich die ersten Sätze geschrieben habe, fliessen die Sätze. Das ist wie... Wie soll man dem sagen? Ich kann nur von Rhythmus reden. Es ist ein rhythmischer Ablauf, der einfach funktioniert bei mir. Ich bin sehr musikalisch, ich bin tonsicher. Einmal, vor vielen Jahren, war ich in Bern im Symphonieorchester, Charles Dutoit war Dirigent. Sie spielten das Violinkonzert von Brahms. Ausgerechnet im langsamen Satz verpasste er ein halbes Fis. Ich stand auf der Empore auf und schrie hinunter: NEIN! Da kam der Sicherheitsdienst und wollte mich hinaustransportieren, einer hat mich links, einer rechts am Arm gepackt. Da schaute Dutoit hinauf und grinste. Da haben sie mich schön wieder abgesetzt. So gut ist mein Musikgehör. Ich arbeite mit Sprache als Musik.

Du erstellst also keinen Ablauf, keinen dramaturgischen Plan des Romans?

Überhaupt nicht! Nichts. Der Rhythmus der Sprache ergibt den Inhalt. Etwa bei der Gewalttrilogie, «Daskind», «Brandzauber» und «Angeklagt». Hier geht es immer um die Gewalt von Frauen an Frauen. Das ist etwas, das ich kenne, ich weiss, wie Nonnen missbrauchen und vergewaltigen. Ich habe ein phänomenales Gedächtnis, ein sogenanntes fotografisches Gedächtnis. Ich sehe diese Bilder und spüre dadurch auch den Schmerz. Vielleicht ist das der Grund, dass ich es aufschreibe. Man kann das Geschriebene vor sich hinstellen, und es tut dadurch etwas weniger weh. Wenn die Sprache stimmt, macht es auch noch Freude.

Hast Du literarische Vorbilder?

Die meisten Leute, die etwas verstehen von Literatur, sagen mir: Du bist eigentlich eine verspätete Expressionistin. Ich habe natürlich Lieblingsdichter, Paul Celan und Primo Levi.

Ein literarisches Ich erlaubt auch eine Distanzierung.

Richtig, aber man kann natürlich zwischen den Zeilen lesen. Jemand, der mich sehr gut kennt, findet mich in jedem meiner Bücher. Fremde sehen das natürlich nicht, für die ist es einfach ein Roman.

Wann ist eine Arbeit abgeschlossen?

Mit dem letzten Punkt ist sie für mich abgeschlossen, irgendwann ist fertig, dann schreibe ich nicht mehr. Ich bin kein besonders gieriger Mensch. Meine Bücher haben immer andere veröffentlicht.

Wie sieht Dein Tagesablauf aus?

Ich bin ein sehr disziplinierter Mensch. Ich brauche fünf Stunden Schlaf, gehe um Mitternacht ins Bett. Um fünf Uhr stehe ich auf wie eine Uhr. Zuerst höre ich eine Viertelstunde Musik, ich bin ein Jazz- und Klassikfan. Dann mache ich mir einen Kaffee, ein Frühstück gibt es nicht. Um halb sechs oder sechs setze ich mich an den Laptop, für insgesamt fünfeinhalb Stunden, rund bis halb ein Uhr. Das hängt davon ab, ob etwas kommt oder nicht.

Wie schreibst Du Deine Gedichte?

Bei Gedichten ist es wichtig, zuerst von Hand zu schreiben. Ich kann es nicht genau ausdrücken, es hat etwas mit dem Rhythmus zu tun.

Hast Du alle Deiner Werke an diesem Schreibtisch verfasst?

Bist Du nie in eine Bibliothek oder in ein Atelier gegangen?

Ich habe neun Sommer auf der Alp Rueun oberhalb Thusis verbracht. Auf 1.600 Meter eine kleine Alp mit einer Hütte, 16 Rinder, eine Geiss, eine Kuh, eigene Hühner und Gänse. Ich musste nur die Kuh und die Geissen melken und hatte ein eigenes Gärtchen für Gemüse und Salat. Meinem Mann habe ich gesagt: So, jetzt bin ich am Schreiben, Du musst ein paar Wochen nicht mehr hinaufkommen. Das Hüttchen hatte nur einen Raum, einen Holzkochherd, einen Tisch, vier Stühle und einen Bank und eine Liege. Alle zwei Wochen mussten ich die Fensterscheibe flicken lassen. Eine Kuh hat sich in mich verliebt und streckte immer den Grind hinein.

Wo war Dein Sohn Christian dann?

Er war im Schlössli in Ins. Sie haben ihn aus drei Schulen geworfen, weil er hyperaktiv war. Das Schlössli sagte, dass sie ihn wieder auf die Beine bringen würden. Aber er durfte nur alle paar Monate Besuch haben. So ging ich zu Fuss hinunter, fuhr nach Chur, nach Bern, dann nach Ins. Das ging gut.

Zum Schreiben hast Du bewusst die Einsamkeit gesucht?

Nein, ich kann auch in einem Café schreiben. Auf einmal ist die ganze Umgebung ausgeschaltet. Dann kommt mir ein Wort oder ein Satz in den Sinn, und dann schreibt's. Aber Lärm hasse ich. Der eigentliche Grund, dass ich auf die Alp ging, bestand darin, dass ich in Zizers bei Chur unter einer Autobahn wohnte, und darunter fuhr noch der Zug. Mein Mann hat ja Militärdienst gemacht. Sein Gewehr stand mit den Patronen im Schlafzimmer. In der Nacht war ich manchmal fast so weit, dass ich auf die Autobahn gezielt hätte. Weil ich kann schießen. Ich haben an den Kilbis immer gegen die Soldaten gewonnen. Aber, nur weil ich wusste, wie sie das Korn verkrümmten, und die Soldaten haben es nicht gewusst.

MARIELLA MEHR

... SPÜRE DADURCH AUCH DEN SCHMERZ

Bist Du auch wegen der Ruhe nach Italien gegangen?

In etwa schon. Ich habe mein Archiv dem Schweizerischen Literaturarchiv verkauft und damit die Casa Rossa in der Toskana erstanden. Ich brauchte einfach Abstand von der Pro Juventute. 22 Jahre war ich in der Toskana.

Hast Du denn den Eindruck, dass Alkohol etwas mit dem Schreiben zu tun hat?

Ich habe nie betrunken geschrieben. Wenn ich schreibe, trinke ich nicht. Ich kann das nicht. Das Zeug, das ich manchmal geschrieben habe, habe ich am nächsten Tag zerrissen. Das konnte nur Hemingway.

Aber der hat doch auch sehr viele seiner Texte überarbeitet.

Aber «Muerte en la tarde» hat er katzkanonenvoll geschrieben, und es ist doch ein so gutes Buch. Ich habe Hemingway in seiner Stammkneipe in Madrid kennengelernt. Das war ein übler Kerl menschlich. Frauen hat er den Rock gehoben und am Arsch betatscht, gesoffen wie eine Kuh, übel, gekotzt über die Bar. Und der hat ein so schönes Buch geschrieben.

Aber Du rauchst, Du trinkst Kaffee.

Ich liebe Kaffee, Ristretto. Es ist nicht so, dass ich damit in die Höhe gehe. Ich kann am Abend um halb zwölf einen Ristretto trinken und trotzdem einschlafen.

Psychedelische Drogen hast Du nie genommen?

Im alten Bali in Bern, einer Schwulenbeiz, hat mir mal einer einen LSD-Trip ins Glas getan. Da hatte ich den grössten Horrortrip meines Lebens, abgesehen von den Elektroschocks, die mir in der Kindheit verabreicht wurden. Die Sanitätspolizei hat mich ins Spital gebracht. Der Arzt sagte, man solle mir Orangensaft geben, literweise. Das hat gewirkt. Aber vier Tage war ich jenseits von Gut und Böse. Die Geschichte hat mich gelehrt, nie irgendwelche Drogen in die Finger zu nehmen.

Als Reporterin hattest Du aber Kontakt mit solchen Leuten, die abgestürzt waren?

Ja, mit vielen. Ich habe Leute getroffen, die sich das Hirn weggedrogt oder weggesoffen haben. Das ist kein schöner Anblick. Ich wusste daher: Drogen nie. Obschon ich sonst wie die anderen 68er rumgelaufen bin. Gauloise bleu ohne Filter zwischen den Lippen, ein Arbeitermütze auf dem Kopf...

Du hast mit dem Schreiben immer ein Engagement verbunden. Bis heute zeichnet Dich eine wache politische Einstellung aus. Du hast also nie l'art pour l'art gemacht?

Nein, nie. Journalistisch nicht und auch jetzt in den Romanen nicht. Auch wenn man es dort nicht immer so genau merkt. Mein Engagement galt immer den Benachteiligten: Psychiatriepatienten, Roma, Gefängnisinsassen.

An was schreibst Du zurzeit?

Ich überarbeite einen Roman mit dem Titel «Graue Erde – grüner Blick». Es geht um ein Thema, das mich sehr interessiert. Ich lernte eine Person kennen,

die zwei Personen war. Einmal war sie Isabel, einmal war sie ganz eine andere Person. Das interessiert mich: Wie ist es, wenn eine Person vier Personen ist?

Also die Thematik von Dr. Jekyll und Mr. Hyde?

Genau. Da habe ich auch den ersten Satz geschrieben. Alle diese vier Personen haben die gleiche Geschichte, aber in einer anderen Sprache.

Was geschieht bei der Überarbeitung?

Ich kürze und kürze und kürze, bis mir die Leute sagen, he, Du hast nur noch ein Wort. So lange bis nur noch das drin steht, was drin stehen muss.

Wie viele Versionen gibt es?

Bei den Gedichten bis zu zwanzig, bei den Romanen fünf oder sechs.

«Angeklagt» ist vor über zehn Jahren erschienen. Warum hast Du seither keinen Roman mehr veröffentlicht?

[macht eine Geste des Trinkens]

Selbst in diesen Phasen hast Du dich an den Computer gesetzt?

Ja, das habe ich. Es ist einfach nichts herausgekommen.

Hast Du dir manchmal die Sinnfrage gestellt, warum Du schreibst bei diesem jämmerlichen Verdienst?

Nein. Das ist klar, ich muss schreiben. Warum auch immer. Das ist übrigens das einzige, das ich kann.

Du bist 68 Jahre alt. Andere genießen in dem Alter einfach den Lebensabend.

Schreiber hören nie auf. Ich schreibe, bis ich sterbe.

Spielen andere Personen im Entstehungsprozess eine Rolle?

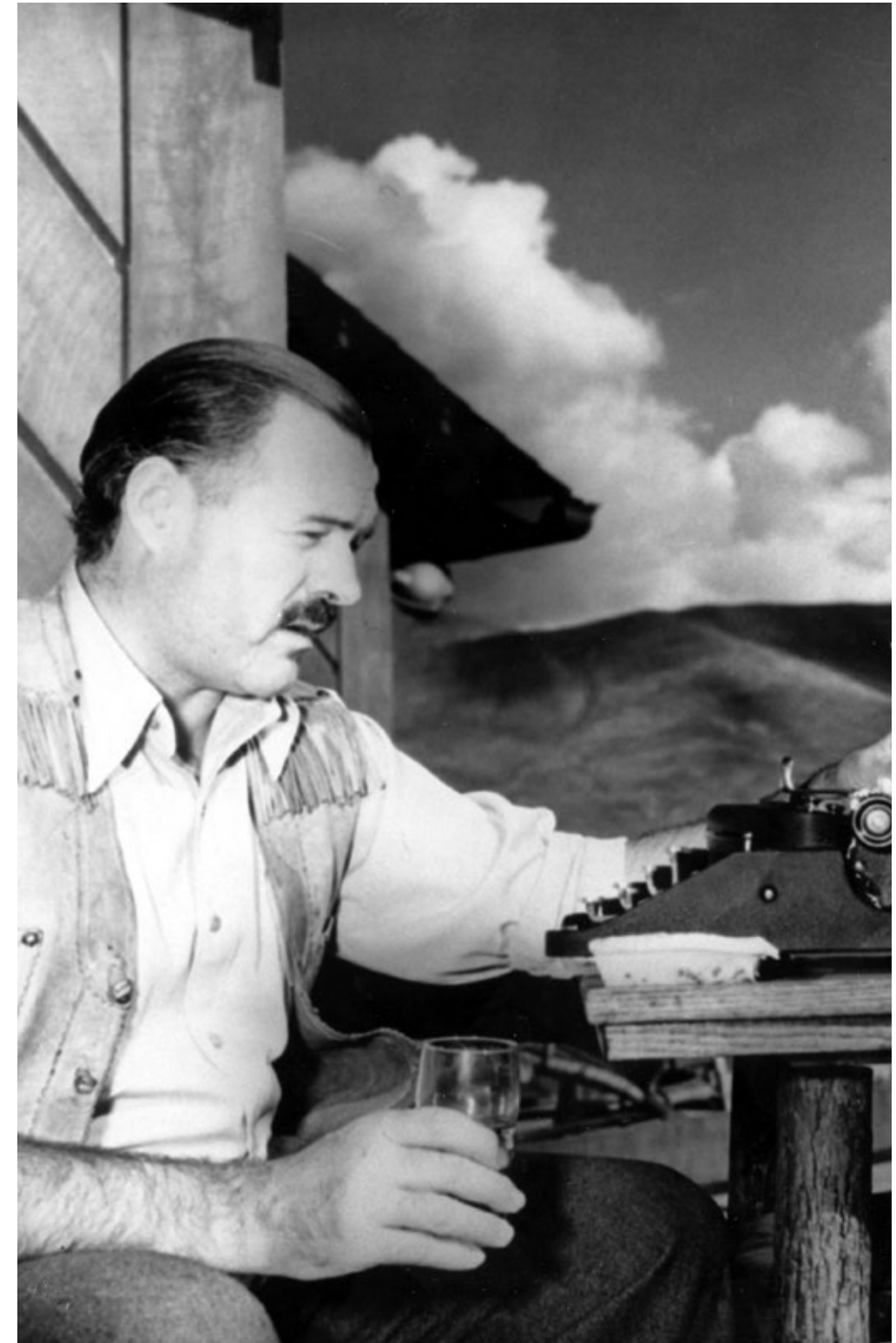
Ich gebe schon anderen Personen etwas zum Lesen. Am wichtigsten ist Anna Ruchat, ich höre auf sie. Wenn sie mir sagt, dass ich da was verändern soll, dann mache ich das. Aber bei den Gedichten redet sie mir nicht rein. Ich habe wenig Ehrgeiz, das sagt mir Anna Ruchat auch immer. Seit 30 Jahren muss ich dafür sorgen, dass deine Bücher veröffentlicht werden, sagt sie.

Andererseits wärest Du nicht Dr. h.c. geworden, wenn Du keine Bücher veröffentlicht hättest.

Der Ehrendoktor ist mir von Basel angedreht worden für meine politische und literarische Arbeit. Als der Brief kam, habe ich gestaunt. Zuerst habe ich Urs Zürcher angerufen und gesagt: Den kann ich doch nicht annehmen. Da antwortete er: Diese Ehre kannst du nicht ablehnen. Ich habe drei Monate überlegt, bis ich denen zurückgeschrieben habe, ich würde an die Feier kommen.

MARIELLA MEHR

ERNEST HEMINGWAY



Hl. Nicotiana
Hl. Batschari
Hl. Zariza
Hl. Northstate
Hl. Dritte Sorte
Du Trösterin der Neurosen
Du Zuflucht der Ermüdeten
Du Allermildeste
Du Wohlriechende
Du lieblich Zündende
Du leise Glimmende
Du wahre Freundin
Du süsseste Duftreiche
Du kostbares Kleinod
Du liebe Trösterin
Du Sitz der Wonne
Du wohlverpackte Freude
Du ständige Begleiterin
Du wunderbares Röhrchen
Du mächtiges Röhrchen
Du Königin der Wonnen

oh bitte komm zu mir.

Vor gefährlicher Kleinmüthigkeit
Vor übermässiger Traurigkeit
Vor Langeweile
Vor Zappelei
Vor den Teufeleien des Alltags
Von den Keulenschlägen des Schicksals
Von aller Schwere der Welt

beschütze mich

Du Trösterin bei Besuchen
Du Helferin bei Überlastungen
Hilf mir, Du nette
Hilf mir, Zigarette

Amen.

Aus: Marbacher Magazin 72 (1995), S.46.

MECHTHILDE LICHNOWSKY

LITANEI ZUR HL. NICOTIANA



Alexander Moszkowski

(1851—1934)

Inspiration durch Rauch

Der Rauch beflügelt die Phantasie,
Man fühlt sich als geistig Durchzuckten.
Der Rauch hilft jedem Dichtergenie
Bei seinen schönsten Produkten.
Ich schreibe ausführlich die Ode her
Zu Sankt Nicotini Lobe.
Ich rauche natürlich dabei, — aber sehr! —
Da hab ich die göltige Probe.

Ich will sie vergleichen, die Zigarette,
Mit funkelnden Sonnenstrahlen.
Ich will sie poetisch von A bis Z
In glühenden Farben malen.
Zu weitreu Vergleichen bemühe ich dann
Im blauen Himmel die Engel.
Ich werde phantastisch, wie ich nur kann,
Und qualme dabei meinen Stengel²⁰⁷.

Und mitten in dieser Tätigkeit
Befällt der Gedanke mich eben:
Was soll mir denn diese Zersplitterung heut?
Das kann ja nur Glückwerk ergeben!
Mir ist so behaglich auf meinem Platz,
Was soll ich da Verse erst schichten?
Und ich gelange zum Weisheitsatz:
Gut rauchen ist besser als dichten!

Zu dir, lieber Leser, heb ich nunmehr
Empor die bittenden Hände:
Erlaß mir das Weitre! Es wird mir zu schwer,

ALEXANDER MOSZKOWSKI

INSPIRATION DURCH RAUCH

Ich bring das Poem nicht zu Ende.
Mein Vorschlag ist wirklich ganz ehrlich gemeint,
Ich kann deine Mitwirkung brauchen:
Dichte du diese Ode jetzt fertig, mein Freund,
Und laß mich inzwischen bloß rauchen!





PEGASUS IN TABAKWOLKEN

BEWUSSTSEIN ERWEITERN

Die Förderung der Kreativität bei bildenden Künstlern und Schriftstellern mit Hilfe von LSD und Psilocybin wurde mit wissenschaftlicher Methodik erprobt.

Albert Hofmann: LSD – mein Sorgenkind. Die Entdeckung einer «Wunderdroge». 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2010, S. 82.

ALBERT HOFMANN

DICHTUNG UND DROGE

DICHTUNG UND DROGE

Peter Weibel

KOKAIN UND BEWÜBTSEIN: S. FREUD

Von zwei Kokablättern als Flügeln getragen, flog ich durch 77348 Welten, eine immer prächtiger als die andere. Gott ist ungerecht, daß er es so eingerichtet hat, daß der Mensch leben kann, ohne immer Koka zu kauen. Ich ziehe ein Leben mit Koka einem Leben von einer Million Jahrhunderten ohne Koka vor. Paolo Mantegazza, 1859

Über Mantegazza, den er als begeisterten Lobredner der Coca bezeichnete, schrieb Freud: Seine Mitteilung hat viel Aufmerksamkeit erregt, aber wenig Vertrauen gefunden. Ich habe so viele richtige Bemerkungen bei Mantegazza gefunden, daß ich geneigt bin, auch denjenigen Angaben, welche zu bestätigen ich nicht die Gelegenheit hatte, Wert beizulegen (Freud 1884). Der 28jährige Freud scheint jedoch Kokain in Dosierungen zu sich genommen zu haben, die für einen halluzinatorischen Rausch zu gering sind. Zu dieser Zeit hat man das Kokain nicht mehr allein unter die Haut gespritzt, sondern auch als Kokainwein, Kokainchampagner oder als kokainisierten Tee getrunken, dann auch als kokainisierten Tabak geraucht und in Amerika als weißes Pulver geschnupft. Diese letzte Art der Kokain-Einverleibung hat sich schnell sehr weit verbreitet, und wie wir von einer Deutung eines Traumes von Freud wissen, war sie auch Freud selbst wegen der durch langjährigen Gebrauch verursachten Durchlöcherung der Nasenscheidewand bekannt. Freud aß bzw. schluckte die Koka, behandelte seine Nasenschleimhäute mit Kokaintropfen und hatte sie vielleicht auch subkutan injiziert. Freud nahm das erstmalig 0,05 Gramm murat in 100%iger wässriger Lösung, während einer leichten, durch Ermüdung hervorgerufenen Verstimmung. Wenige Minuten nach der Einnahme stellte sich eine plötzliche Aufheiterung und ein Gefühl von Leichtigkeit her. Bei diesem ersten Versuch trat ein kurzes Stadium toxischer Wirkungen auf, die ich später vermißte. Nach wenigen Minuten begann die eigentliche Cocain-Euphorie, eingeleitet durch wiederholtes, kühlendes Aufstoßen. Ein anderes Experiment mit der in etwa doppelten Dosis beschreibt er so: Die psychische Wirkung ... in Dosen von 0,05-0,10g besteht in einer Aufheiterung und anhaltenden Euphorie, die sich von der normalen Euphorie des gesunden Menschen in gar nichts unterscheidet. Ich habe diese gegen Hunger, Schlaf und Ermüdung schützende und zur geistigen Arbeit stählende Wirkung der Coca etwa ein dutzendmal an mir selbst erprobt. Anderswo schreibt er, er habe selbst das Medikament durch Monate genommen. So ambivalent Freuds Angaben über die Dauer seiner Selbstversuche sind, so ambivalent sind auch seine Berichte darüber. Einerseits schwärmt Freud für Mantegazza und bestätigt dessen Ergebnisse, andererseits berichtet er selbst nicht von den halluzinogenen Wirkungen. Ich habe in wiederholten Versuchen an mir und anderen die Wirkung des Kokains studiert und dieselbe in wesentlicher Übereinstimmung mit der Wirkung der Cocablätter nach Mantegazzas Schilderung gefunden. Es könnte also sein, daß Freud mehr wußte, als er berichtete bzw. manches verhüllte oder verschwieg. Jedenfalls zeigte er von 1884 bis 1887 in etlichen Artikeln eine offene Begeisterung für die Wirkungen der Coca, die ihn in Amerika bekannt machte, in Wien hingegen Anfeindungen aussetzte.

Freuds grundlegende Monographie *Über Coca* erschien 1885 in Wien als Sonderdruck und wurde auch ins Englische übersetzt. Wichtig ist für unsere Untersuchung die bewußtseinsweiternde Wirkung der Kokain-Euphorie, die in Freuds Selbstzeugnissen zu Tage tritt und die Jürgen vom Scheidt's These, daß die Rauschdroge Freud den Zugang zum eigenen Unbewußten erleichtert und daß sie eine Rolle bei seiner Selbstanalyse gespielt haben könnte, sehr glaubhaft macht. Jürgen vom Scheidt hat in seinem Buch *Freud und das Kokain* (1973) die These aufgestellt, daß Freuds Selbstversuche mit Kokain Anstoß zur Traumdeutung und damit zur Psychoanalyse gewesen seien. Notierte doch schon K.R. Eissler in *Mankind at its Best* (1964): einige der Briefe, in denen Freud besonders tiefe Einsichten in sein Selbst entwickelt hatte, waren unter Kokain-Einfluß geschrieben worden. Die Wirkung der Coca auf seine Selbsterkenntnis ist wahrscheinlich der vielfach festgestellten Eigenschaft der Coca, Inhibitionen zu beseitigen und Hemmungen abzubauen, zuzuschreiben. Freud war von der Coca so begeistert – wenn Du unartig bist, wirst du sehen, wer stärker ist, ein kleines sanftes Mädchen, das nicht ißt, oder ein großer wilder Mann, der Cocain im Leib hat. In meiner letzten schweren Verstimmung habe ich wieder Coca genommen und mich mit einer Kleinigkeit wunderbar auf die Höhe gehoben. Ich bin eben beschäftigt, für das Loblied auf dieses Zaubermittel Literatur zu sammeln – daß er den Goldstaub sogar seiner Braut empfahl und ihr kleine Dosen schickte, um sie stark und kräftig zu machen. Was die Wirkung betrifft schreibt er: Solch dumme Geständnisse mache ich Dir, mein süßer Schatz, und eigentlich ganz ohne Anlaß, wenn es nicht das Cocain ist, was mich zum Reden treibt...

Der Traum von Irmas Injektion vom 23./24. Juli 1895, den Freud selbst wahrscheinlich als den wichtigsten seines Lebens ansah, da er in seinem bekannten Brief an Fließ vom 12. Juni 1900 schreibt: Glaubst du eigentlich, daß an dem Hause Bellevue bei Wien der einst auf einer Marmortafel zu lesen sein wird: Hier enthüllte sich am 24. Juli 1895 dem Dr. Sigm. Freud das Geheimnis des Traumes?, ist vom Titel bis zu vielen Details, wie Freud selbst feststellte, ein Koka-Traum. Da es auch noch andere wichtige Träume mit Kokain-Assoziationen gibt, liegt der Schluß nahe, daß die Kokain-Euphorien Freud nicht nur nahe an die Traumwelt herangebracht haben, weil ja bekanntlich Rauschdrogen das Traumleben aktivieren, sondern die Kokain-Erlebnisse haben Freud die Unterwelt der Seele (*Flectere si nequeo superos, acheronta movebo* – so das Motto der Traumdeutung) aufrühren lassen und ihm den Weg zur Selbstanalyse, zur Traumdeutung eröffnet und damit zu seinem eigenen Unbewußten. Die Nachwirkungen der Kokain-Episode hätten also zur Entdeckung der Traumwelt geführt (1895). Die Wirkung der Droge im Unbewußten und bei der Selbstanalyse hätte dann mit Irmas Injektion einen Weg in Freuds Bewußtsein und Theorie und dann nach 16 Jahren mit der Niederschrift der Traumdeutung ein Ende gefunden.

PEYOTL UND BEWÜBTSEIN: A. ARTAUD¹

Der Peyotl führt das Ich zu seinen wahren Quellen zurück. Wenn man einen solchen visionären Zustand erfahren hat, ist es ausgeschlossen, daß man wie zuvor die Lüge mit der Wahrheit verwechselt. Man hat gesehen, woher man kommt und wer man ist, und man

8

¹ 1936 reist Artaud nach Mexiko und unternimmt von Ende August bis Anfang Oktober eine Expedition zu dem Indianerstamm der Tarahumaras. Mitte Oktober ist Artaud wieder in Paris.

PETER WEIBEL

LES PARADIS ARTIFICIELS



Der trunkene Blick des Menschen, der Haschisch genommen hat, wird seltsame Formen erblicken.

Wenn aber der dichterische Wahnsinn dem gleicht, zu dem mir ein Löffelchen Konfekt verholfen hat, dann glaube ich doch, dass die Ergötzungen des Publikums die Dichter recht teuer zu stehen kommen.

Charles Baudelaire: Les paradis artificiels / Die künstlichen Paradiese [1860]; zit. n. Edward Reavis (Hg.): Rauschgiftesser erzählen. Eine Dokumentation. Solothurn: Nachtschatten-Verlag 2002.

CHARLES BAUDELAIRE

DICHTUNG UND DROGE

Von einer Reise ins Land der Tarahumaras (Das Gebirge der Zeichen, Der Peyotltanz) erschien in der Nouvelle Revue Française (Nr. 287, 1. 8. 1937) auf Wunsch von Artaud anonym. Der Peyotl-Ritus der Tarahumaras, 1943 geschrieben, erschien in der Zeitschrift L'Arbalète, Nr. 12, 1947. Die genannten Texte, ergänzt u.a. um Tutuguri, erschienen als Buch Die Tarahumaras erst 1955 (Ed. L'Arbalète).

aus: Antonin Artaud, Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften, Rogner & Bernhard, München 1975

zweifelt nicht mehr an dem, was man ist. Es gibt keine Emotion und keinen äußeren Einfluß mehr, die einen davon ablenken könnten.

Und die ganze Kette geiler Trugbilder, die das Unbewußte projiziert, kann den wahren Atem des MENSCHEN nicht mehr schikanieren, und zwar einfach deshalb, weil der Peyotl DER MENSCH ist, der nicht geboren, sondern ANGEBOREN ist, und weil mit ihm das gesamte atavistische und personale Bewußtsein wachgerufen und untermauert wird.

Denn im Bewußtsein ist das Wunderbare, mit ihm gelangt man über die Dinge hinaus. Und der Peyotl sagt uns, wo es sich befindet und nach welchen ungewöhnlichen Konkretionen eines atavistisch verdrängten und verstopften Atems das Phantastische seine Phosphoreszenzen, sein Aufstäuben im Bewußtsein entwickeln und erneuern kann.

Aufeins aber haben mich die Peyotl-Priester in Mexiko hingewiesen, und die geringe Menge Peyotl, die ich genommen habe, hat es mir bewußt gemacht. Nämlich daß in der Leber des Menschen jene geheime Alchimie und jene Arbeit im Gange ist, vermöge derer das Ich jedes Individuums auswählt, was ihm paßt, es sich zu eigen macht oder ablehnt unter den Empfindungen, Emotionen, Wünschen, die das Unbewußte in ihm formt und aus denen sich sein Verlangen, seine Anschauungen, sein wahrer Glauben und seine Ideen zusammensetzen. An dieser Stelle wird das Ich bewußt, entfaltet sich seine Urteilsfähigkeit und das außerordentliche Unterscheidungsvermögen seiner Organe.

Ich habe im mexikanischen Gebirge Peyotl eingenommen und ein Paket davon gehabt, das bei den Tarahumaras für zwei oder drei Tage gereicht hat, ich habe da geglaubt, die drei glücklichsten Tage meines Daseins zu erleben.

Ich hatte mich nicht mehr satt, suchte nicht mehr nach einem Grund für mein Leben, und ich mußte meinen Körper nicht mehr mitschleppen.

Ich begriff, daß ich das Leben erfand, daß das meine Aufgabe und mein Daseinsgrund war und daß ich mich satt hatte, wenn ich mit meiner Vorstellungskraft am Ende war, und mit dem Peyotl floß sie mir zu.

Ich suchte nämlich den Peyotl nicht, um einzutreten, sondern um herauszutreten.

MESKALIN UND BEWÜTSEIN: W. BENJAMIN

FRITZ FRÄNKEL: PROTOKOLL DES MESKALINVERSUCHS VOM 22. MAI 1934

Walter Benjamin. 22. 5. 34. Erhält um 10 Uhr 20 mg Mescaline Merck subkutan in den Oberschenkel.

Die erste Reaktionszeit ist zunächst stimmungsmäßig charakterisiert. Es tritt nach 10 min eine Veränderung der Stimmungslage im Sinne der Unzufriedenheit ein. F[ränkel] verläßt für kurze Zeit den Raum, der inzwischen verdunkelt war; und W[alter] B[enjamin] verbleibt bei offenem Fenster allein.

Bei Rückkehr von F. beschreibt er mit folgenden Worten seinen Eindruck vom Fenster: Wenn man als Toter Sehnsucht nach irgend einem beliebigen Gegenstand aus dem früheren Leben empfinden würde, z. B. nach diesem Fenster, so würde es einem so erscheinen wie ich es jetzt sehe. Die toten und gegenwärtigen Gegenstände können eine Sehnsucht erwecken, wie man sie sonst nur beim Anblick eines Menschen, den man liebt, kennt. In der

folgenden Zeit verstärkt sich zunächst der Unmut sehr erheblich. Äußerlich kommt er zum Ausdruck in ziemlich regellosen motorischen Erscheinungen wie unruhiges Sich-umher-wälzen, fahriges Bewegungen mit Armen und Beinen. B. gibt ein Knäutchen von sich, jammert über sich und seinen Zustand, über die Unwürde dieses Zustands. Er spricht von ihm als Ungezogenheit. Versucht eine psychologische Ableitung der Ungezogenheit; bezeichnet sie als Nebelwelt der Affekte und will damit sagen, daß in einem früheren Lebensstadium die Affekte sich noch nicht scharf voneinander abgehoben haben, und, was man später als Ambivalenz bezeichnet, die Regel darstellt; spricht auch von der Weisheit der Ungezogenheit, sucht sich der gleichen Erscheinung mit der Erklärung zu nähern, der wahre Grund der Ungezogenheit sei der Verdruss des Kindes darüber, daß es nicht zaubern kann. Die erste Erfahrung, die das Kind mit der Welt macht, sei nicht, daß die Erwachsenen stärker sind, sondern daß es nicht zaubern kann. Eine Betrachtung, die an andere Innervationen und an eine andere Gegenstandswelt anschließt, läßt ihre Zugehörigkeit zu einem tieferen Stadium des Rausches erkennen und wird im übrigen während seiner ganzen Dauer immer wieder abgewandelt. Diese Wandlung in der Verfassung der V.P. macht sich zunächst in Betrachtungen über das Streicheln, das Säumen, das Kämmen bemerkbar. Diese Verhaltensweisen werden mehr oder weniger eng an das Wesen der Mutter angeschlossen. Streicheln: das Geschehene ungeschehen machen, das Leben im Fluß der Zeit abwaschen. Es ist das eigentliche Walten der Mutter. Kämmen: der Kamm am Morgen treibt die Träume erst aus dem Haar. Kämmen ist auch ein Werk der Mutter. (Die Stiefmutter kämmt mit vergiftetem Kamm: Schneewittchen.) Auch im Kamm ist ein Trost und ein Ungeschehen-machen des Geschehenen. Dann das Säumen: hier geht die Betrachtung von der Mutter auf das Kind über; das Säumen des Kindes, das Trödeln: es zupft die Fransen aus den Erlebnissen, ströhnt sie; darum trödelt das Kind. Saumseligkeit, so könnte man wohl den besten Teil seines Glücksgefühls nennen. – Als Gegensatz zu dieser Welt taucht gelegentlich das Männliche auf, wird u. a. symbolisiert als Gitter. Denn der Saum liegt, und das Gitter steht. – Bei festem Augenschluß wird das Auftreten von farbigen Bildern verneint. Dagegen sieht B. vor sich Ornamentales, das geschildert wird als eine haarfeine Ornamentik. Es erinnert ein wenig an die Ornamentik, die man auf polynesischen Rudern findet. Ornamentale Tendenzen machen sich auch in der Rede geltend. Die V.P. gibt gewissermaßen kleine Muster davon. In diesem Zusammenhang wird z. B. der Refrain als gemusterter Saum des Liedes bezeichnet. B. selbst macht aufmerksam, daß er seine Hand beim Aufleuchten eines Streichholzes durchaus wachsem sieht. – Erneute Dunkelheit. Im Verlauf der nächsten Versuchsperiode, die das tiefste Stadium des Rausches bezeichnet, treten eigentümliche Handstellungen auf. Die liegende V.P. hält die Unterarme von sich gestreckt, die Hand liegt gespreizt und die Finger etwas gekrümmt. Mitunter wechselt die Stellung, so daß die Hand nach oben gehalten wird. Die jeweiligen Stellungen werden oft lange Zeit, bis zu 10 min festgehalten. An die Beobachtung dieses Phänomens knüpft B. wichtige Erörterungen über das Verstehen der katatonen Haltung. Die V.P. interpretiert das Wesen der Katatonie auf der einen Seite, auf der anderen Seite erläutert sie es mit Beziehung auf bestimmte jeweils gegenwärtige Vorstellungskreise. Sie macht zunächst darauf aufmerksam, daß sie nicht ohne Überraschung beim Öffnen der Augen hätte feststellen können, daß ihre Hände in

Reifige Gegen
aufgegriffen
richtige Personen
aufgegriffen

Schriftzeichnungen Walter
Benjamins unter Meskalineinfluß
22. 5. 1934

PETER WEIBEL

DICHTUNG UND DROGE

Schafmen
Schäffchen
Schaf

Schafmen
Schäffchen
Schaf

Wirklichkeit anders standen als sie meinte, daß sie ständen. Hiermit verbindet sie eine sehr merkwürdige Erklärung ihres mehr oder weniger magischen Einflusses auf den V.L. [Versuchsleiter]. Sie sagt nämlich: Die wirkliche Stellung meiner Hände ist eine ganz andere als ich sie im Bewußtsein habe, welches Sie von meinem Gesichtsausdruck ablesen können. Es entsteht derart für Sie eine ungeheure Spannung zwischen meinem Gesichtsausdruck und meiner Körperhaltung. Diese Spannung übt auf Sie magische Gewalt aus. Ein kleines Exempel aus dem katatonen Vorstellungskreis schließt sich daran: Meine Hand, sagt die V.P., ist jetzt ebensogut ein Stadtbrunnen (?) wie die Königin von Saba. Sie hat einen Sockel auf den kann man schreiben, was man als Denkmal wünscht:

Diese Hand ist allerhand.
Meine Hand ist sie genannt.

Die eigentliche Deutung der Katatonie ist nun folgende: Die V.P. vergleicht die fixierte Stellung ihrer Hand mit dem Umriß einer Zeichnung, den ein Zeichner ein für allemal festgelegt hat. Wie es nun diesem Zeichner möglich sei, durch unzählige Änderungen in der Schraffierung sein Bild immer wieder neu zu verändern oder neu zu nuancieren, so sei es auch dem Katatoniker möglich, durch winzige Änderungen in der Innervation, die mit der katatonischen Haltung verbundenen Vorstellungskreise zu verändern. Die außerordentliche Ökonomieersparnis dieses Verfahrens stellt einen Lustgewinn dar. Auf diesen Lustgewinn kommt es dem Katatoniker an. Ausführungen über das Netz: B. schlägt vor, die ziemlich belanglose Hamlet-Frage: Sein oder Nichtsein, so zu variieren: Netz oder Mantel, das ist hier die Frage. Er erklärt, daß das Netz für die Nachtseite und alles Schauervolle des Daseins steht. Schauer ist der Schatten des Netzes auf dem Leib. Im Schauer bildet die Haut ein Netzwerk nach. Diese Erklärung erfolgt im Anschluß an einen Schauer, der der V.P. über den Leib ging.

WALTER BENJAMIN: AUFZEICHNUNGEN ZU DEMSELBEN VERSUCH

Wesen der Mutter: Das Geschehene ungeschehen machen. Das Leben im Fluß der Zeit abwaschen.

Weibliche Werke: Säumen Knoten Flechten Weben

„Netz oder Mantel – Das ist hier die Frage“

Schauer – Der Schatten des Netzes auf dem Leibe. Im Schauer bildet die Haut ein Netzwerk nach. Das Netz ist aber das Weltnetz: in ihm ist die ganze Welt gefangen.

Säumen – Das Säumen der Kinder, das Trödeln: sie ziehen die Fransen aus den Erlebnissen, ströhnen sie. Darum trödeln die Kinder, „Saumseligkeit“ – so könnte man wohl den besten Teil dieses Glücksgefühls nennen. Erst erfährt Faust bei den Müttern das Schaudern; dann kommt der Augenblick, wo er säumig wird. Mitten in der männlichen Arbeit überrascht ihn der Augenblick. Das ist der Augenblick, in dem die Mutter ihn heimholt.

Zweierlei Webstoff: pflanzlicher, tierischer. Haarbüschel, Pflanzenbüschel. Das Geheimnis des Haars: auf der Grenze zwischen Pflanze und Tier. Aus den Ritzen des Försterhauses wachsen Haarbüschel.

Gedicht auf die Hand: Diese Hand / ist aller Hand / meine Hand / ist sie genannt. Sie hat einen Sockel, auf den kann man schreiben, was man als Denkmal sich wünscht. Sie ist wo anders als ich glaube, daß sie sich befindet.

Die Lust, die bei alledem ist, steckt im Kommen-Fühlen der Phasen.
 Das Geheimnis des Struwelpeters: Diese Kinder sind alle nur ungezogen, weil ihnen keiner was schenkt, darum ist das Kind, das ihn liest, artig, weil es schon auf der ersten Seite so viel geschenkt bekommt. Ein kleiner Geschenkreigen fällt da vom dunklen Nachthimmel. So regnet es unaufhörlich in Kinderwelten. In Schleiern, wie die Regenschleier sind, fallen Geschenke auf das Kind herunter, die ihm die Welt verschleiern. Ein Kind muß Geschenke kriegen sonst wird es wie die Kinder im Struwelpeter sterben oder kaputtgehen oder fortfliegen. Das ist das Geheimnis des Struwelpeters.

UNDATIERTE NOTIZEN

Erste absolut winzige Täuschung punkt sechs. Ein Wagen passiert mit Rasseln. Zwei Pinien scheinen zusammenzuhüpfen.

Eine gewisse Beruhigung.

Wenn ich spräche würde wahrscheinlich alles deutlicher sein weil sich soviel an der Ichliebe entzündet.

Der Gang eines Menschen der weggeht, ist die Seele des Gesprächs, das sie führten.

Immer noch dieselbe Welt – und doch hat man Geduld

Ich habe gesehen warum man wenn man sich im Gras versteckt in Erde fischen kann

Jedes Bild ist ein Schlaf für sich

aus: Walter Benjamin, Über Haschisch.
 Novellistisches, Berichte, Materialien, Suhrkamp,
 Frankfurt am Main 1972

MESKALIN UND VISIONÄRE ERFAHRUNG: A. HUXLEY

Am 6. Mai 1953, an einem schönen Maimorgen, nahm Aldous Huxley unter Anleitung des jungen englischen Nervenarztes Dr. Humphrey Osmond und im Beisein seiner Frau Maria vier Zehntelgramm Meskalin, in einem halben Glas Wasser aufgelöst, zu sich. Huxley hatte sich bereits mehrfach mit dem Phänomen der Droge auseinandergesetzt, in *Schöne neue Welt* (1932) und *Die Teufel von Loudun* (1952), aber mit negativen Kommentaren. Durch seine Beschäftigung mit vergleichender Religionswissenschaft lernte er aber das Phänomen der Ekstase durch Berausung und die bewußtseinsverändernde Droge als Mittel religiöser Erfahrung kennen. So unterzog er sich wenige Monate vor seinem sechzigsten Geburtstag diesem Experiment mit der Droge Meskalin. Den Bericht über seine Meskalinerfahrungen publizierte er 1954 unter dem Titel *Die Pforten der Wahrnehmung* nach Gedichtzeilen von William Blake (*If the doors of perception were cleansed, every thing will appear to man as it is, infinite.*).

Die Wirkung dieses Berichts war legendär. Der Termin, den Huxley und Osmond den Drogen Meskalin, Psilocybin und LSD gegeben haben, nämlich „psychedelisch“, wurde zum Ausdruck für eine ganze Bewegung. Huxleys Buch hat u.a. der bis heute einflußreichen Rockgruppe *The Doors* ihren Namen gegeben.

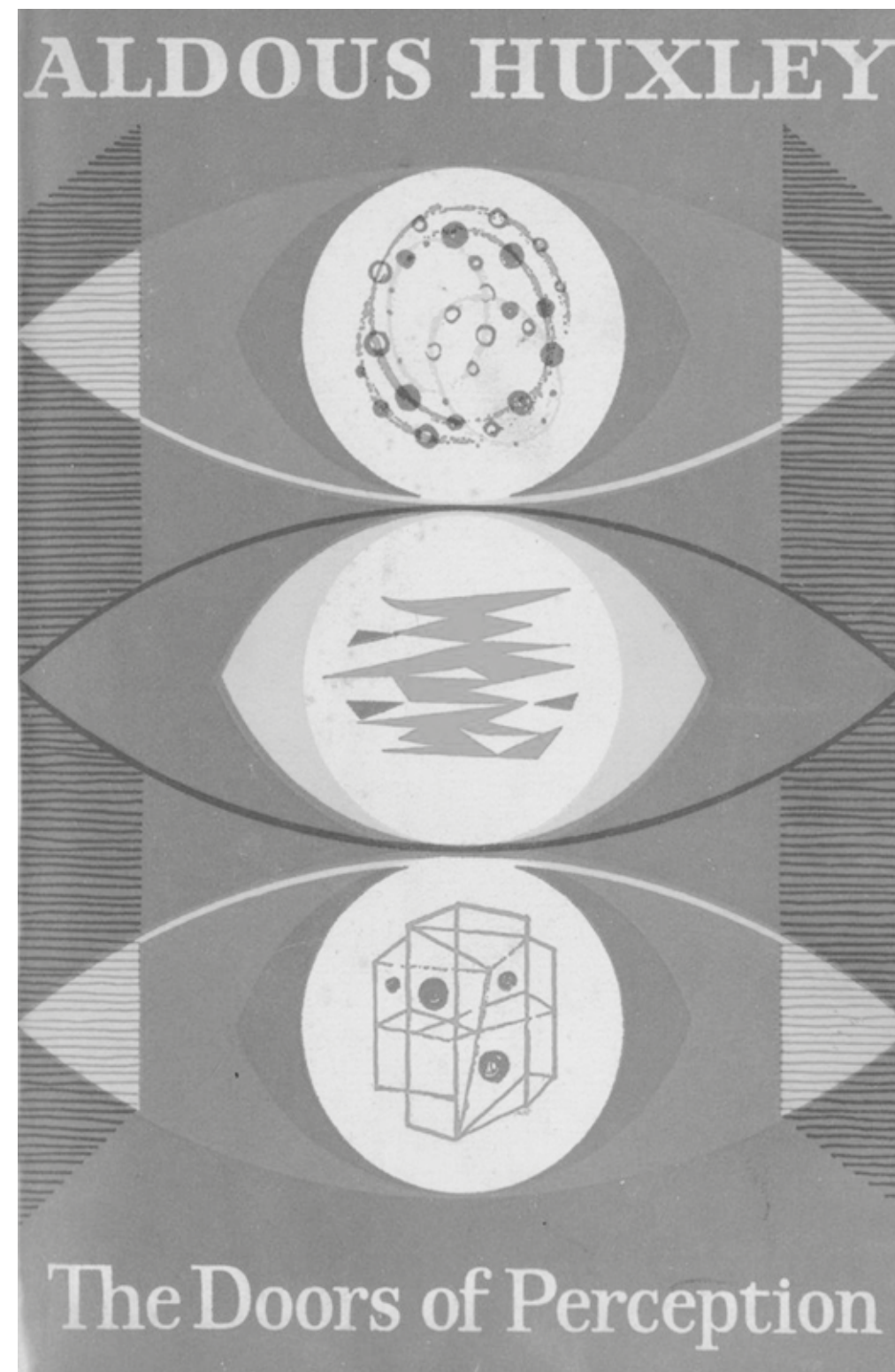
Huxley schildert die Wirkungen der Droge von der kognitiven Bewußtseinsweiterung bis zur visionären Erfahrung. Anfänglich saß er in seinem Arbeitszimmer und erlebt, wie sich das Licht und die Farben intensivierten: Rote Bücher gleich Rubinen; smaragdene Bücher in weißem Jade gebunden; Bücher von Achat, von Aquamarin, von gelbem

12

Fortsetzung auf S.65

PETER WEIBEL

THE DOORS OF PERCEPTION



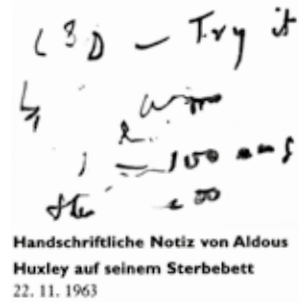
Die «andere» Welt, in welche das Meskalin mich einliess, war nicht die Welt der Visionen; sie existierte «dort draussen», als das, was ich mit offenen Augen sehen konnte.

Der Geist war an erster Stelle nicht mit Massen und räumlichen Lagen befasst, sondern mit Sein und Sinn.

Aldous Huxley: *The Doors of Perception* / *Die Pforten der Wahrnehmung* [1954]; zit. n. Edward Reavis (Hg.): *Rauschgiftesser erzählen. Eine Dokumentation*. Solothurn: Nachtschatten-Verlag 2002.

ALDOUS HUXLEY

DICHTUNG UND DROGE



Handschriftliche Notiz von Aldous Huxley auf seinem Sterbebett
22. 11. 1963

Topas, von Lapislazuli, deren Farben alle so intensiv, so zuinnerst bedeutungsvoll waren, daß sie nahe daran zu sein schienen, die Fächer zu verlassen, um sich meiner Aufmerksamkeit noch eindringlicher bemerkbar zu machen. Als er vom Arbeitszimmer auf die Terrasse trat, kam es angesichts der Lichtmuster auf einem Liegestuhl zu einem Furchterlebnis: dem Liegestuhl gegenüber, der aussah wie das jüngste Gericht – oder, genauer gesagt, einem jüngsten Gericht gegenüber, das ich nach langer Zeit und mit beträchtlicher Schwierigkeit als einen Liegestuhl erkannte –, merkte ich plötzlich, daß ich mich auf der Schwelle zur Panik befand. Dies, so fühlte ich auf einmal, ging denn doch zu weit. Es ging zu weit, obgleich es ein Eindringen in intensivere Schönheit, tiefere Bedeutung darstellte. Die Furcht, wenn ich sie nun nachträglich analysiere, galt einem Überwältigtwerden, einem Zerfallen unter einem Druck der Wirklichkeit, der so stark werden könnte, daß ein Geist, der es gewohnt war, sich die meiste Zeit in einer Welt von Symbolen heimisch zu fühlen, ihn unmöglich ertragen konnte. Die Grenze vom Kognitiven zum Halluzinatorischen war überschritten. Huxley erkannte natürlich sogleich die später immer wieder beschworene Ähnlichkeit der Meskalinerfahrung mit den Erfahrungen, wie sie im Tibetischen Totenbuch oder in den Bardo-Beschwörungen des Buddhismus zum Ausdruck kommen, z.B. die Aufhebung der Grenzen des Ichs, das Gefühl der Unendlichkeit und Unsterblichkeit, die Gegenwart des Göttlichen, das Gewahrwerden der Liebe als einer kosmischen Wahrheit. Ebenso erkannte er die Parallele zur Schizophrenie. Er schreibt: Der Schizophrene gleicht einem Menschen, der dauernd unter dem Einfluß von Meskalin steht und daher nicht imstande ist, das Erleben einer Wirklichkeit auszuschalten mit der zu leben er nicht heilig genug ist. Aufgrund dieser Erfahrung der chemisch bedingten Bewußtseinsveränderung votiert Huxley daher einerseits für biochemisch bedingte Bewußtseinsveränderungen durch „sensorische Verarmung“ wie Fasten, zuwenig Schlaf etc., andererseits für die Zuhilfenahme psychopharmakologischer Mittel bei der Therapie der sogenannten Geistesstörungen. In einem Vortrag von 1961 mit dem Titel *Visionary Experience* faßte er seine Experimente mit psychedelischen Substanzen als Quelle der mystischen Erfahrung zusammen. An seinem Sterbebett, am 22. November 1963 in Los Angeles, beim Eintritt in eine neue andere Welt, verlangte er daher nach zwei Jahren Abstinenz noch einmal nach der Droge: Versuche es mit 100 Mikrogramm LSD, intramuskulär, um in Ruhe sterben zu können.

DROGEN UND DICHTUNG: W. BURROUGHS

Ich habe meine Erfahrungen mit Drogen nie bedauert. Ich glaube, ich bin heute als Resultat wiederholt unterbrochenen Opiatgenusses gesünder, als ich es, ohne je süchtig gewesen zu sein, wäre. Wenn man aufhört zu wachsen, beginnt man zu sterben. Ein Süchtiger hört nie auf zu wachsen. Die meisten unterziehen sich in gewissen Abständen einer Entwöhnungskur, die ein Schrumpfen des Organismus und eine Erneuerung der vom Opiat abhängigen Zellen nach sich zieht. – Opiat ist eine zelluläre Gleichung, die den Süchtigen Fakten von allgemeiner Gültigkeit lehrt. Durch den Gebrauch des Opiats habe ich viel gelernt: Ich habe gesehen, wie das Leben in Augentropfen voll Morphinlösung zugeteilt wurde, ich habe die qualvollen Entbehrungen der Suchtkrankheit durchlitten, und ich habe den Genuß der

Erleichterung erlebt, wenn die opiatdurstigen Zellen aus der Nadel tranken. Vielleicht ist jeder Genuß Erleichterung. Ich habe den zellularen Gleichmut gelernt, den das Opiat seinen Benutzer lehrt. Ich habe eine Gefängniszelle voll mit kranken Süchtigen gesehen, schweigend und unbeweglich im einsam ertragenen Leiden. Sie wußten, daß es keinen Sinn hat, zu jammern oder sich zu bewegen, sie wußten, daß im Grunde keiner einem anderen helfen kann. Es gibt keinen Schlüssel, kein Geheimnis, das ein anderer dir geben könnte. – Ich habe die Gleichung des Opiats gelernt. Opiat ist nicht wie Alkohol oder Marihuana nur ein Mittel, um die Freude am Leben zu steigern. Opiat ist kein Rausch, es ist eine Lebensweise.

(PEYOTE) In den Staaten beginnt man den Peyoterausch zu entdecken. Peyote steht nicht unter dem Harrisongesetz, und man kann es per Post von Kräuternhändlern beziehen. Ich hatte es noch nie genommen und fragte Johnny White, ob er in Mexiko Peyote besorgen könne. Peyote ist eine kleine Kakteenart. Man ißt nur den oberen Teil, der über dem Erdboden wächst. Dieser wird Button genannt. Rinde und Flaum werden entfernt und der Button feingerieben, bis er wie Avokadosalat aussieht. Vier Buttons ist die Durchschnittsdosis für einen Anfänger. Wir spülten die Peyote mit Tee hinunter. Ich erstickte mehrmals beinahe daran. Schließlich würgte ich alles hinunter und wartete darauf, daß etwas geschehen würde. Der Kräuternhändler gab uns irgendeine Rinde, von der er behauptete, sie sei wie Opium. Johnny rollte eine Zigarette damit und ließ sie herumgehen. Pete und Johnny schrien: „Phantastisch! Das ist das Letzte!“ Ich rauchte einige Züge, fühlte mich danach leicht benommen, und meine Kehle schmerzte. Aber Johnny kaufte etwas von dieser ekelhaft riechenden Rinde mit der Absicht, sie irgendwelchen verzweifelten Jungs in den Staaten anzudrehen. Nach zehn Minuten wurde mir von der Peyote übel. Alle rieten mir: „Mann, behalt es bei dir.“ Ich hielt noch zehn Minuten aus, dann rannte ich zur Toilette, um die Flinte ins Korn zu werfen, aber ich konnte mich nicht übergeben. Mein ganzer Körper zog sich in krampfartigen Zuckungen zusammen, aber die Peyote kam nicht hoch. Sie blieb auch nicht unten. Zusammengeballt wie ein Büschel Haare würgte ich sie schließlich in einem Klumpen, der die Kehle verstopfte, hervor. Das ekelhafteste Gefühl, das ich jemals mitgemacht habe. Danach begann die Peyote langsam zu wirken. Der Peyoterausch hat Ähnlichkeiten mit dem Benzeditinrausch. Man kann nicht schlafen und die Pupillen sind erweitert. Alles sieht wie ein Peyotekaktus aus. Unsere Gesichter schwellen unterhalb der Augen an, und die Lippen wurden durch irgendeine Nebenwirkung der Droge auf die Drüsen voller. Wir sahen aus wie Indianer. Die andern behaupteten, von einem Gefühl der Ursprünglichkeit befallen zu sein, warfen sich ins Gras und bewegten sich so, wie sie es sich von Indianern vorstellten. Abgesehen davon, daß ich einen benzeditinähnlichen Rausch hatte, fühlte ich mich nicht anders als sonst. Ich konnte bis zum Morgen des nächsten Tages nicht einschlafen, und dann hatte ich jedesmal, wenn ich eindöste, einen Alptraum. Einmal träumte ich, ich wurde von der Tollwut befallen, ich blickte in den Spiegel, mein Gesicht veränderte sich, und ich begann zu heulen. In einem anderen Traum war ich chlorophyllsüchtig. Ungefähr fünf andere Chlorophyllsüchtige und ich stehen auf dem Treppenabsatz eines billigen mexikanischen Hotels und warten auf eine Ladung Stoff. Wir verfärbten uns Grün, niemand kann eine Chlorophyllsucht loswerden. Eine Spritze, und man ist sein Leben lang süchtig. Wir verwandeln uns in Pflanzen.

14

Fortsetzung auf S. 69

PETER WEIBEL

CONFESSIONS OF AN ENGLISH OPIUM-EATER



Was die Opiumtinktur betrifft
(gemeinhin Laudanum genannt), so würde
sie allerdings jemanden,
der genug davon zu sich nähme, in
Rausch versetzen.

O gerechtes, unendlich zartes,
machtvolles Opium ... Sprachgewaltiges
Opium ...

Thomas de Quincey: Confessions of an English Opium-Eater (1822).
Zitat entnommen aus Edward Reavis (Hg.): Rauschgiftesser erzählen. Eine Dokumentation. Solothurn: Nachtschatten-Verlag 2002.

THOMAS DE QUINCEY

DICHTUNG UND DROGE

aus: William S. Burroughs, Junkie (1953),
Ullstein Verlag, Frankfurt am Main 1972, nach
der deutschen Erstausgabe, Limes Verlag,
Wiesbaden 1963. Siehe auch: William
Burroughs, Allen Ginsberg, The Yage Letters,
City Light Bookstore, San Francisco 1963
(Auf der Suche nach Yage, Limes Verlag,
Wiesbaden 1964)

(YAGE) Ich lese über eine Droge namens Yage, die von den Indianern, die an den
Quellflüssen des Amazonas leben, genommen wird. Yage soll die Fähigkeiten besitzen, die
telepathische Empfänglichkeit zu verstärken. Ein kolumbianischer Wissenschaftler hat eine
Droge, die er Telephatin nannte, aus dem Yage isoliert. Ich bin bereit, nach Süden aufzubre-
chen und nach dem reinen Rausch zu suchen, der die Aspekte erweitert, anstatt sie einzu-
engen wie Opiate. Rausch läßt uns alles aus einem besonderen Blickwinkel sehen, Rausch
ist die Unabhängigkeit von den Ansprüchen des alternden, vorsichtigen, erschlaffenden,
furchtsamen Fleisches. Vielleicht werde ich im Yage das finden, was ich im Opiat, im
Marihuana und im Kokain gesucht habe. Vielleicht ist Yage die gesuchte Lösung.

KOKAIN. – Kokain ist die anregendste Droge, die ich je genommen habe. Die Euphorie
konzentriert sich im Gehirn. Vielleicht aktiviert die Droge Bahnen der Lust direkt im Gehirn.
Ich halte es für möglich, daß ein elektrischer Stromstoß an der richtigen Stelle denselben
Effekt erzielen könnte. Nur intravenöse Injektionen vermitteln den vollen Genuß des Kokains.
Das Hochgefühl hält nicht länger als fünf oder zehn Minuten an. Wenn die Droge in die
Haut injiziert wird, geht ihre Wirkung durch schnelle Ausscheidung verloren. Dies gilt in erhöh-
tem Maß fürs Schnupfen. Unter Kokainisten ist es ein allgemein geübter Brauch, eine ganze
Nacht hindurch in Abständen von einer Minute Kokain zu spritzen, wobei mit Heroin oder
Kokain und Heroin, in einer Injektion zu einem „Morphkoks“ vermischt, abgewechselt wird.
(Ich habe keinen Kokainisten gekannt, der nicht gleichzeitig morphiumsüchtig war.)
Fortgesetzter Genuß von Kokain führt zu Nervosität, Depressionen und manchmal zu
Drogenpsychosen mit paranoiden Halluzinationen. Die aus Kokaingenuß resultierende Ner-
vosität und Depression wird nicht durch weitere Kokainzufuhr gelindert. Hier verschafft
Morphium wesentliche Erleichterungen. Wenn ein Morphiumsüchtiger Kokain nimmt, führt
das zu immer größeren und häufigeren Morphiuminjektionen.

YAGE oder BANISTERIA CAAPI (HARMALIN, BANISTERIN, TELEPHATIN). – Bani-
steria caapi ist eine schnellwachsende Rebe. Der wirksame Grundbestand findet sich offen-
bar im Holz der frischgeschnittenen Rebe. Die innere Rinde wird als besonders wirksam
angesehen, während die Blätter nie verwendet werden. Man muß eine beträchtliche Menge
der Rebe zu sich nehmen, um die volle Wirkung dieser Droge zu verspüren. Für eine Person
benötigt man ungefähr fünf Rebenzweige, jeder zwanzig Zentimeter lang. Die Rebe wird
zerquetscht und zwei oder mehrere Stunden lang mit den Blättern eines Busches, des Poli-
courea sp. rubiaceae, gekocht. Yage oder Ayahuaska (die am häufigsten gebrauchten india-
nischen Namen für Banisteria caapi) ist ein halluzinatorisches Betäubungsmittel, das eine
tiefe Verwirrung der Sinne bewirkt. In Überdosen ist es ein krampfverursachendes Gift.
Gegengifte sind Barbiturate oder andere starke krampflösende Sedative. Die halluzinatori-
schen Eigenschaften des Yage haben Medizinmänner dazu bewogen, es zur Verstärkung
ihrer Zauberkräfte zu benutzen. Außerdem gebrauchen sie es als Allheilmittel in der Be-
handlung verschiedener Krankheiten. Yage erzeugt bei vollem Bewußtsein einen Zustand
der Schmerzlosigkeit und wird während der Riten genommen, in denen die Initiierten
schmerzhaft Prüfungen durchstehen müssen, z.B. werden sie mit geknoteten Reben-
zweigen gepeitscht oder Ameisenbissen ausgesetzt. Die Pharmakologie des Yage erfordert
wissenschaftliche Erforschung. Da der natürliche Extrakt ein so starkes, halluzinatorisches

Betäubungsmittel ist, könnte man mit synthetischen Variationen vielleicht noch bessere Ergebnisse erzielen. Zweifellos lohnt die Materie weitere Erforschung.² Ich habe keine schädigenden Wirkungen beobachtet, die man dem Genuß von Yage hätte zuschreiben können. Die Medizimänner, die es ständig in Ausübung ihrer Pflichten benutzen, scheinen sich normaler Gesundheit zu erfreuen. Gewöhnung stellt sich bald ein, so daß man den Extrakt ohne Übelkeit oder andere Nebenwirkungen trinken kann. Yage ist eine einzigartige Droge. Der Yagerausch ist dem Haschischrausch in einigen Punkten ähnlich. In beiden Fällen tritt eine Verschiebung der Aspekte ein, eine Erweiterung des Bewußtseins über die Grenzen der üblichen Erfahrung hinaus. Aber Yage bewirkt eine tiefere Verwirrung der Sinne mit wirklichen Halluzinationen. Blaue Blitze vor den Augen sind kennzeichnend für den Yagerausch. Das Alkaloid der *Banisteria caapi* wurde 1923 von Fisher-Cardenas isoliert. Er nannte es Telephatin oder auch Banisterin. Rumpf bewies, daß Telephatin mit Harmalin, dem Alkaloid der *Peganum Harmala*, identisch ist. *Banisteria caapi* ist offenbar nicht suchterzeugend. Bryon Gysin, seit 1953 ein enger Freund von Burroughs, erfand 1959 die Cut-up-Methode, die Burroughs zur Meisterschaft entwickelte. Gysin beschäftigte sich seit 1953 mit der Kalligraphie des Islam und entwickelte daraus einen eigenen Stil abstrakter kalligraphischer Schriftzeichnungen, Michaux nicht unähnlich.

MESKALIN UND KUNST: H. MICHAUX

Das Meskalin hat nur auf etwas zugegriffen, das ohnehin schon bereit lag, sagte Michaux schließlich. Was bereit lag, war Michaux' Beschäftigung mit amorphen Flecken (*taches*) und abstrakten Schriftzeichen (*alphabets*) seit 1925. Bereits in diesen frühen Arbeiten, die den Tachismus vorwegnahmen, war Michaux den „Mikro-Operationen“ des Unbewußten visuell auf der Spur. Michaux hat seine frühe tachistische Erfahrung mit der Meskalinerfahrung nur erweitert. Das, was Michaux 1959 in Frankfurt in der Galerie Daniel Cordier über seine tachistische Malerei sagte: Nur das kann kommen, was in Ihnen bereit liegt, in ihrem Unbewußten, was im Augenblick selbst zum Auslaufen gezwungen ist, könnte er ebenso gut über Meskalin gesagt haben. Das Aquarell und die Droge sind eine Falle für das Unbewußte (Michaux über das Aquarell). Die Aquarelle, die Tuschemalerei und die Meskalinzeichnungen sind also die drei zentralen, miteinander verwandten Werkgruppen. Die dramatische Erfahrung des Meskalins, das meskalinische Drama, hat Michaux geholfen, jene Zeichensprache auszuarbeiten, die er seit seinen Anfängen gesucht hat. Für Francis Bacon lag diese Zeichensprache vollkommen jenseits jeglicher Illustration, die einen aber immer zur Darstellung des Menschen zurückführt. Weil letztlich die meisten seiner Bilder versuchen, auf Umwegen zu einer Neudefinition des Menschenbildes zu gelangen. Und ich glaube, daß Michaux die beste tachistische Malerei geliefert hat, die gemacht worden ist. Ich glaube, daß er darin viel besser ist als Jackson Pollock. Wenn wir uns einige Zitate von Wols vergegenwärtigen: Worte sind wie Chamäleons. Die Erfahrung, daß nichts sich erklären läßt, führt zum Traum. Das Unfaßbare durchdringt alles, erkennen wir, daß die Tuschefederarbeiten und Aquarelle, die Wols um 1944 machte, der gleichen Welt angehören wie die Arbeiten von Michaux. Die Texte von Wols könnten daher ebenso von Huxley stammen: Alle Lieben führen zu einer, und jenseits aller

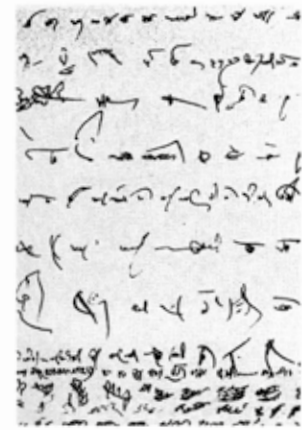
2 Seitdem dies veröffentlicht wurde, habe ich herausgefunden, daß die Alkaloide der *Banisteria* eng mit LSD 6 verwandt sind, das zur Erzeugung experimenteller Psychosen diente. Ich glaube, heute arbeitet man bereits am LSD 25.

aus: William S. Burroughs, *The Naked Lunch* (1959), Ullstein Verlag, Frankfurt am Main 1972, nach der deutschen Erstausgabe, Limes Verlag, Wiesbaden 1962

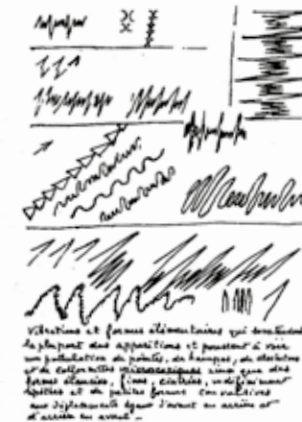
Peter Weibel: Dichtung und Droge. Aus: Die Meskalinzeichnungen von Henri Michaux 1954–1959 / 1966–1969. Köln: König 1998, S. 7–17.

PETER WEIBEL

DICHTUNG UND DROGE

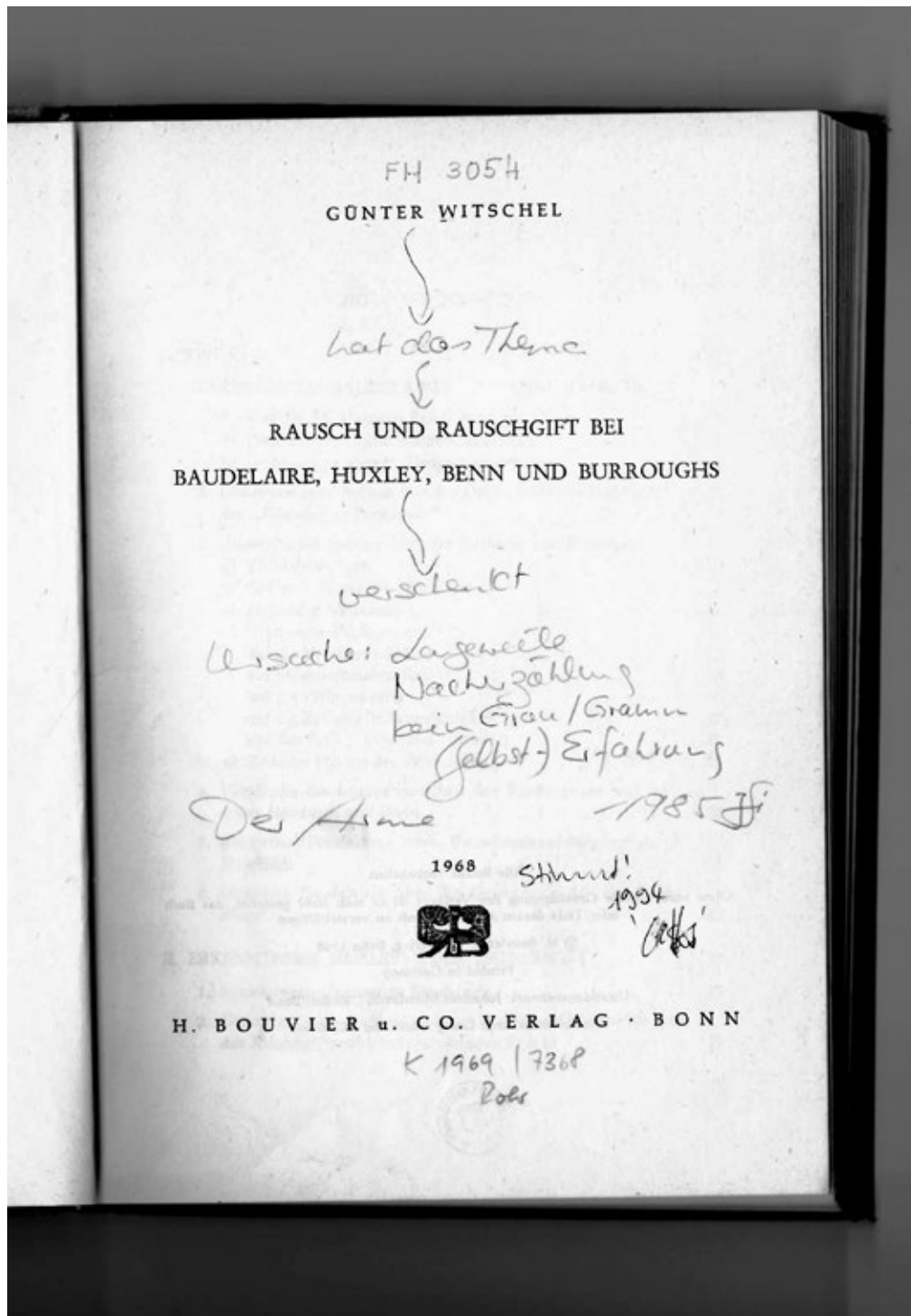


Alphabet (verso, Detail)
1927



Seite aus
Miserable miracle
1956

persönlichen Lieben gibt es die Liebe die keinen Namen hat, das große Mysterium, das Absolute, X Tao Gott Kosmos Heiliger Geist Eins Unendlichkeit. Auch die Publikation *Mouvements* (Bewegungen) von 1951, die ein langes Gedicht und Tusche-Zeichnungen enthält, die Bewegungen darstellen, birgt bereits die Motive von Michaux' Meskalinerfahrung, wie die Erfahrung des Nichts (man springt ins „Nichts“ nimmt den berühmten Sprung von Yves Klein vorweg), die Ambivalenz der Gesten und Zeichen, die Bewegung, die Beschleunigung, die Geschwindigkeit (sein Text *Vitesse et tempo* von 1957 über Meskalin erinnert im Titel an den späteren Text Paul Virilios *Vitesse et politique* von 1976; wie Virilio interessiert sich Michaux für die Geschwindigkeit des Verschwindens der Bilder), die Abstraktion, die Zeit (insbesondere die meskalinische Zeiterfahrung), das Jetzt, die Unendlichkeit. Das kinetische Begehren (*envie cinétique*), das die kinematischen Zeichnungen (Michaux) erzeugt, nimmt die Theorie der Wunschmaschinen von Deleuze/Guattari vorweg. Aber nicht nur Zustände der Verklärung, vergleichbar den Schilderungen asiatischer und christlicher Mystiker, erfuhr Michaux, sondern auch die Kehrseite, die Höllenbilder mittelalterlicher Maler, den diabolischen Fall und den katastrophal hereinbrechenden Wahnsinn. Hauptströmungen der 60er Jahre, die nach einem alternativen Lebensentwurf suchten, waren die Anti-Psychiatrie ebenso wie die antiautoritäre Erziehung (*poesie pour pouvoir*, Gesang statt Gewalt, verlangte Michaux bereits 1949). Michaux hat schon in den 50er Jahren nach seiner Ästhetik des Meskalins mit dem Entwurf einer Ethik und einer Metaphysik des Meskalins mit vergleichbaren Modellen operiert. Experimentelles Irresein heißt daher ein wichtiges Kapitel in Die großen Zerreißen, seinem Buch von 1966 über Meskalin. Mit den Zeichnungen und Texten, sowohl denjenigen, die er unmittelbar aus dem Rauscherlebnis schuf, als auch denjenigen, die aus der Erinnerung des Erlebens entstanden (wie Frieden in den Brandungen), ist Michaux tiefer in das Gebirge der Zeichen (A. Artaud), in das Jenseits der Wörter eingedrungen als jeder andere. In *Mouvements* (1951) ist Michaux mit seinen Zeichnungen bereits auf der Suche nach einer befreienden neuen Sprache, die dem Verbalen den Rücken zukehrt, um sich endlich auszudrücken, entfernt von den Worten, den Worten, den Worten der anderen. Neuland des Bewußtseins wollte er entdecken, um sich von allem zu befreien: Erhebung über alles und über sich selbst, Übereinstimmung mit allem und mit sich selbst, Befreiung von allem und von sich selbst... Erhebung über alles und über sich selbst, wunderbare Erhebung, die zugleich Einwilligung ist, Überflutung und Befreiung, geistige Schau, Außersichsein, in einer Erneuerung, die sich ausdehnt, immer weiter ausdehnt, weiter und weiter. In der Meskalin-Ekstase scheint Michaux sein Ziel, den Zirkus der Netzhaut zu überwinden, erreicht zu haben. Zu den Künstlern, denen er sich verwandt fühlte, gehörten Paul Klee, Giorgio de Chirico, Antonin Artaud und René Magritte. Seine Freundschaften mit extremen Künstlerinnen wie Claude Cahun und Unica Zürn, die über ihre Begegnung mit Michaux in ihrem Roman *Der Mann im Jasmin*. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit (1971 französisch, 1977 deutsch) schrieb, entsprechen ebensolchen Wahlverwandtschaften. In der Folge von Michaux haben in den 60er Jahren viele Maler mit halluzinogenen Drogen experimentiert (siehe den Film *Künstler unter Psilocybin* der Universitätsklinik Lausanne von 1966), z.B. auch Arnulf Rainer ab 1964 unter ärztlicher Aufsicht mit LSD und Psilocybin.



GÜNTER WITSCHEL

CUT-UP & CO.
EXPERIMENTELLE
SCHREIBFORMEN

Von fremder Hand annoncierte Ausgabe einer offenbar nicht sonderlich überzeugenden Studie zu Rauschliteraten.
Exemplar der Zentralbibliothek Zürich. Signatur: FH 3054.

Eine Drogenerfahrung kann nützlich sein, um aus dem vorgegebenen Bild einer Welt ausubrechen, um zu sehen: Da gibt's noch eine andere Welt. Denn die entzieht sich weitgehend dem konditionierten Blick. Das Gegenstück dazu ist der Trip ohne Drogen: CUT-UP.

Jürgen Ploog: Die letzte Dimension. Ostheim/Rhön: Verlag Peter Engster 2002, S. 80.

JÜRGEN PLOOG

ROHSTOFF

dreizehn

Ich war Anfänger. Alles, was bisher geschrieben worden war, zählte nicht. Das war ja auch der Sinn des Umschwungs, der Revolution, an die ich trotz der Berliner Depressionen nach wie vor glaubte: Wir mußten neue Inhalte suchen und für sie neue Ausdrucksmöglichkeiten. Eine neue Literatur. 1945 wäre es dafür auch Zeit gewesen, aber was hatten wir in Deutschland (West) dafür bekommen? Die Gruppe 47. Mit dem, was diese Leute schrieben, hatte ich herzlich wenig am Hut. Aber auch die neuen Sachen, die Sarah mir ab und zu zeigte, fand ich ziemlich uninteressant. Clevere Studenten. Entweder feinsinnig gedrechselt oder im bombastischen Pathos verfaßt, das ich vom SDS kannte. Eine neue Literatur war das nicht.

Die fand ich nur bei den Amerikanern. Burroughs, zum Beispiel. Als wir *Naked Lunch* in Istanbul in die Finger bekommen hatten, Ede und ich, hatten wir ihn nicht gemocht. Das viele Ficken, und dann auch noch fast nur unter Männern, stieß uns ab. Gibt der Sache ja direkt einen schlechten Ruf, fanden wir. Junkies können pröder sein als Pastoren. Jetzt las ich ihn etwas genauer (und sexgesättigt), ich las auch mit meinem Straßenenglisch die amerikanische Ausgabe von *Soft Machine*, und ich entdeckte, daß das die Sprache und die Ästhetik einer neuen Literatur sein konnte – und was das Thema der Sucht betraf, ging Burroughs direkt in die Vene.

Stamboul Blues mußte im Deutschen eine Pionierarbeit darstellen wie *Soft Machine*. Der traditionelle Roman war für das, was ich beschreiben wollte, einfach untauglich. Sucht zerstört Individualität, also über Bord mit individuellen Figuren, und die lineare Story gleich hinterher. Und da wir schon dabei sind: der klassische Satzaufbau, Subjekt, Prädi-

kat, Objekt, damit läßt sich nicht beschreiben, was passiert, wenn das Opiat die grauen Zellen sprengt. All das versuchte ich Sarah zu erklären, wenn sie abends von ihrer Uni nach Hause kam und las, was ich tagsüber geschrieben hatte. Mit Theorie hatte ich allerdings schon immer auf Kriegsfuß gestanden.

»Das hast du doch geträumt«, sagte Sarah und zeigte mir die Stelle. Es war ein Abschnitt, wo zwei Junkies auf dem Weg in eine türkische Stadt sind. Sie landen in irgendeinem öden Dorf, werden mit Drogen vollgepumpt und dabegehalten. Ein paranoides Delirium.

»Wenn ich so etwas träumen würde«, sagte ich, »würde ich mich doch lieber aufhängen.«

»Ja, aber wo hast du es her?«

Es gab eine heroische Antwort und eine ehrliche. Ich probierte es mit einer Mischung.

»Ja, weißt du, Sarah, wenn ich mich morgens an die Maschine setze, dann ist plötzlich eine Erinnerung da – die Angst, die wir wirklich mal hatten, als wir letztes Jahr in Bursa waren, Hermes und ich, um Stoff zu besorgen, und dann haben wir uns nirgends hingetraut, weil sie uns alle den bösen Blick gaben –, und die Erinnerung löst ein bestimmtes Bild aus, damit fange ich an, und dann kommt automatisch das nächste ..., ich schreibe drei oder vier Stunden, als ob ich eine Quelle angezapft hätte, und plötzlich ist sie alle.«

»Glaubst du nicht, daß das bei allen Schriftstellern so ist?«

»Glaub ich nicht. Wenn ich lese, was die hierzulande schreiben ...«

»Nun sei nicht gleich beleidigt. Ich finde ja auch, daß du ziemlich ungewöhnlich schreibst. Ich frage mich nur, wer das drucken wird.«

Das war der wunde Punkt. In dieser Hinsicht schwante mir

57

JÖRG FAUSER

ROHSTOFF

Jörg Fauser: Rohstoff. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1984, Berlin, Alexander Verlag 2006, S. 56–58.

auch nichts Gutes. Ich kannte mich allerdings auch nicht aus. Irgendwer würde schon sehen, was für ein Talent da ganz im stillen gereift war. Und wenn sie das nicht erkannten, dann würden sie sich doch auf das Thema stürzen. Ich hatte schon eine griffige Formel: Bericht aus dem Inneren der Sucht. Meine Güte, schon in den Illustrierten, die bei Onkel Just rumlagen, wurde das Thema abgehandelt. Und hier entstand sie, die literarische Antwort darauf.

»Bei uns braucht das Ungewöhnliche vielleicht ein bißchen länger«, sagte ich siegessicher zu Sarah, »aber durchsetzen tut es sich auch. Was machst du denn da?«

»Ich zieh mich an für das Fest.«

»Für welches Fest?«

»Für das Frühlingsfest, du weißt doch.«

Ich hatte es verdrängt. Freunde von Sarah, Studenten. Sie wollten in der freien Natur ein Frühlingsfest feiern, bei dem jeder seine Phantasie walten lassen sollte – Kostüme, Sketche, Musik. »Erfülle deine Träume.« »Du bist auch ich.«

»Und ich hatte gedacht, wir machen einen schönen Spaziergang und essen dann bei Onkel Just.«

»Das tun wir doch jeden Tag.«

»Was ist denn daran so schlecht?«

Sie brauchte mich nur anzusehen, und ich wußte es. Ich wollte ihr einen Kuß geben, aber sie wandte sich ab. Das Fest war ein voller Erfolg. Lambrusco, wallende Gewänder und Pferdebremsen. Ich setzte mich ab und ging zu Just, Kotelett essen, Bier trinken. Ich las auch die *Quick* dazu. Ich hatte eine fatale Neigung zum Gewöhnlichen, und das verstand Sarah nicht: LSD und Burroughs und *Stamboul Blues*, und dann aber zwei kleine Helle und die Ergebnisse der Landtagswahl in Baden-Württemberg.

58

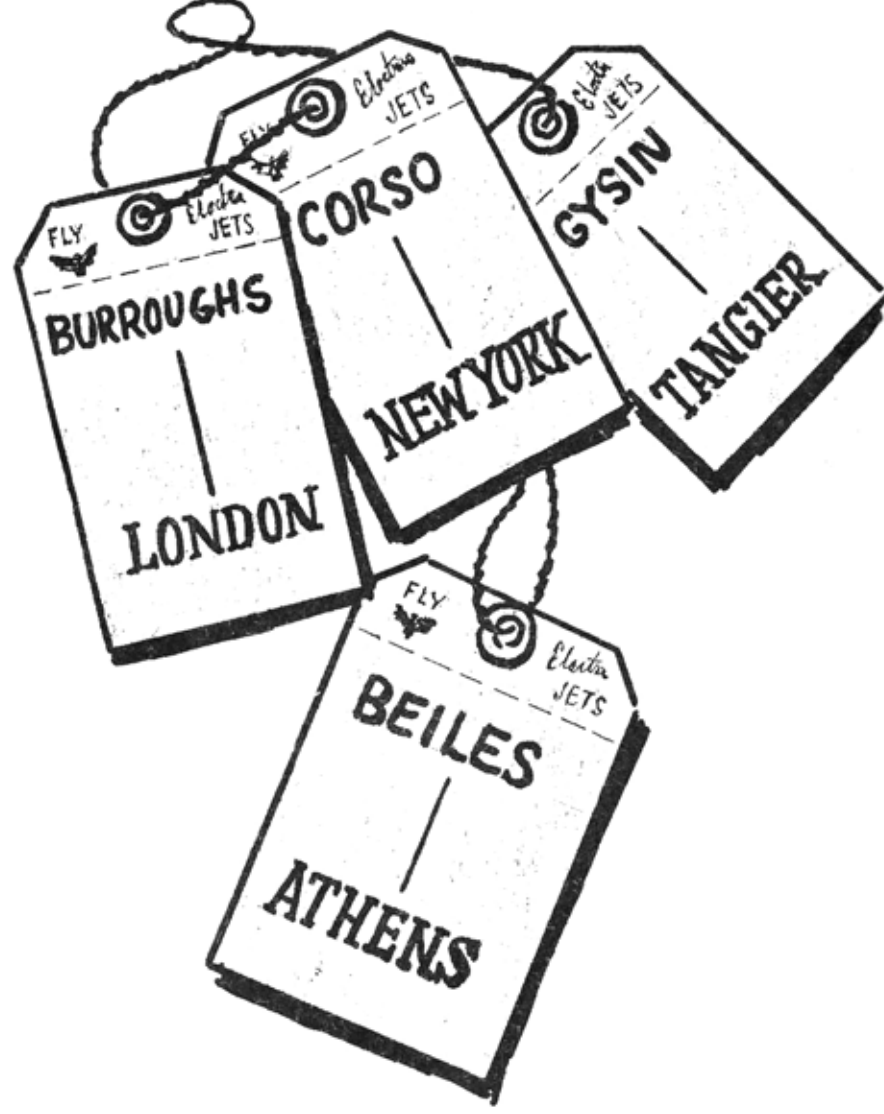
Meine Funktion als Schriftsteller ist die eines Kartographen und Erforschers neuer Bewusstseinslagen, oder ... eines «Kosmonauten des Innen-Raums».

Ich bin bereit, nach Süden aufzubrechen und nach dem reinen Rausch zu suchen, der die Aspekte erweitert, anstatt sie einzulegen wie Opiate. Rausch lässt uns alles aus einem besonderen Blickwinkel sehen.

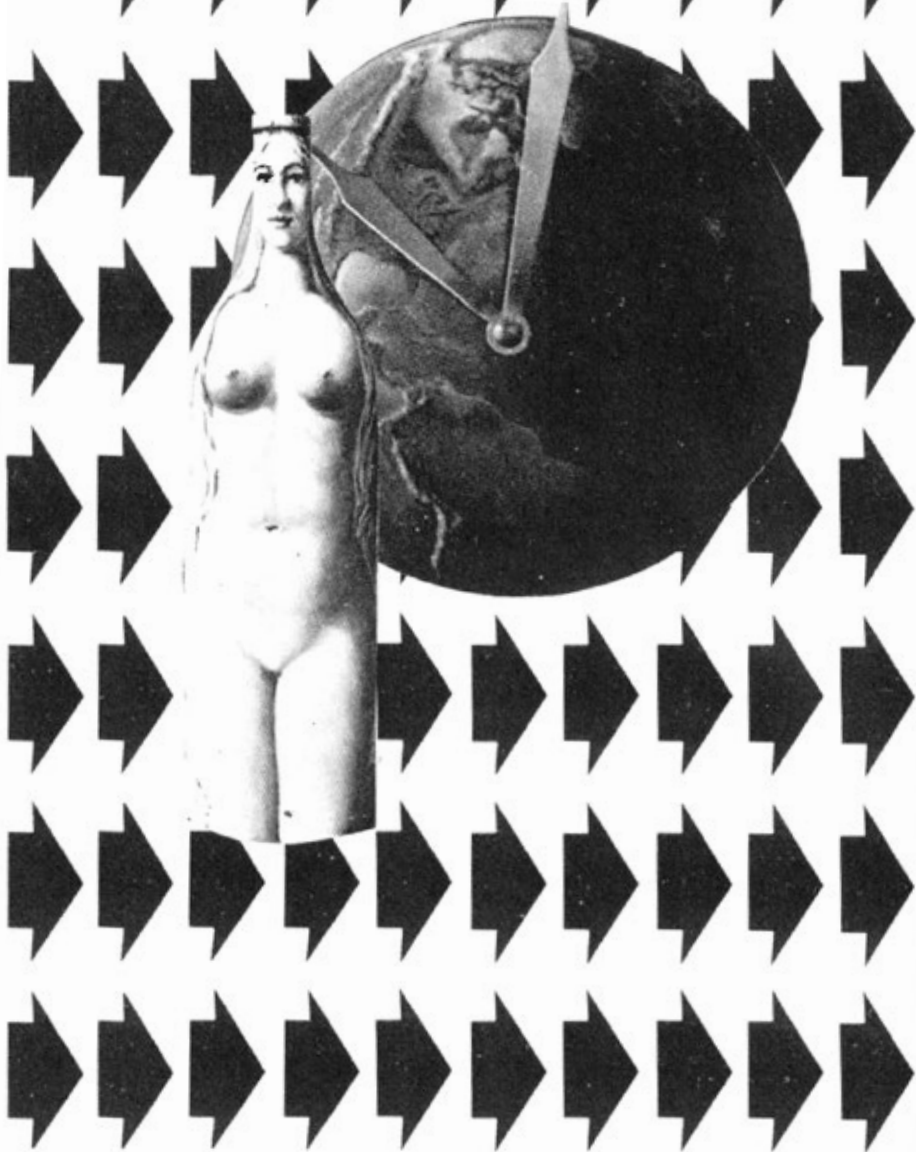
William S. Burroughs: Die Zukunft des Romans. In: MÄRZ Texte 1: Trivialmythen. Augsburg: März Verlag 2004, S.147–149, hier S. 147.
William S. Burroughs: Junkie (1953). Frankfurt a.M.: Ullstein Verlag 1972.

WILLIAM S. BURROUGHS

MINUTES TO GO



IS



COLLAGE BY CLAUDE PÉLIEU

BRION GYSIN

MINUTES TO GO

MINUTES TO GO

the hallucinated have come to tell you that yr utilities
are being shut off dreams monitored thought directed
sex is shutting down everywhere you are being sent

all words are taped agents everywhere
marking down the live ones to exterminate

they are turning out the lights

no they are not evil nor the devil but men
on a mission with a spot of work to do

this dear friends they intend to do on you

you have been offered a choice between liberty and
freedom and No ! you can not have both

the next step is everyone into space but it has been
a long dull wait since the last tower of babel
that first derisive visit of the paraclete

let's not hear that noise again and again

that may well be the last word anywhere

this is not the beginning in the beginning was the word
the word has been in for a too long time
you in the word and the word in you

we are out
you are in

we have come to let you out

here and now we will show you what you can do
with and to
the word
the words
any word
all the words

Pick a book any book cut it up
cut up
prose
poems
newspapers
magazines
the bible
the koran
the book of moroni
la-tzu
confucius
the bhagavad gita
anything
letters
business correspondence
ads
all the words

slice down the middle dice into sections
according to taste
chop in some bible pour on some Madison Avenue
prose
shuffle like cards toss like confetti
taste it like piping hot alphabet soup

pass yr friends' letters yr office carbons
through any such sieve as you may find or invent

BRION GYSIN

MINUTES TO GO

Brion Gysin: Minutes To Go. Aus: Minutes To Go. San Francisco: Beach Books 1968, S. 2-5.

you will soon see just what they really are
saying this is the terminal method for
finding the truth

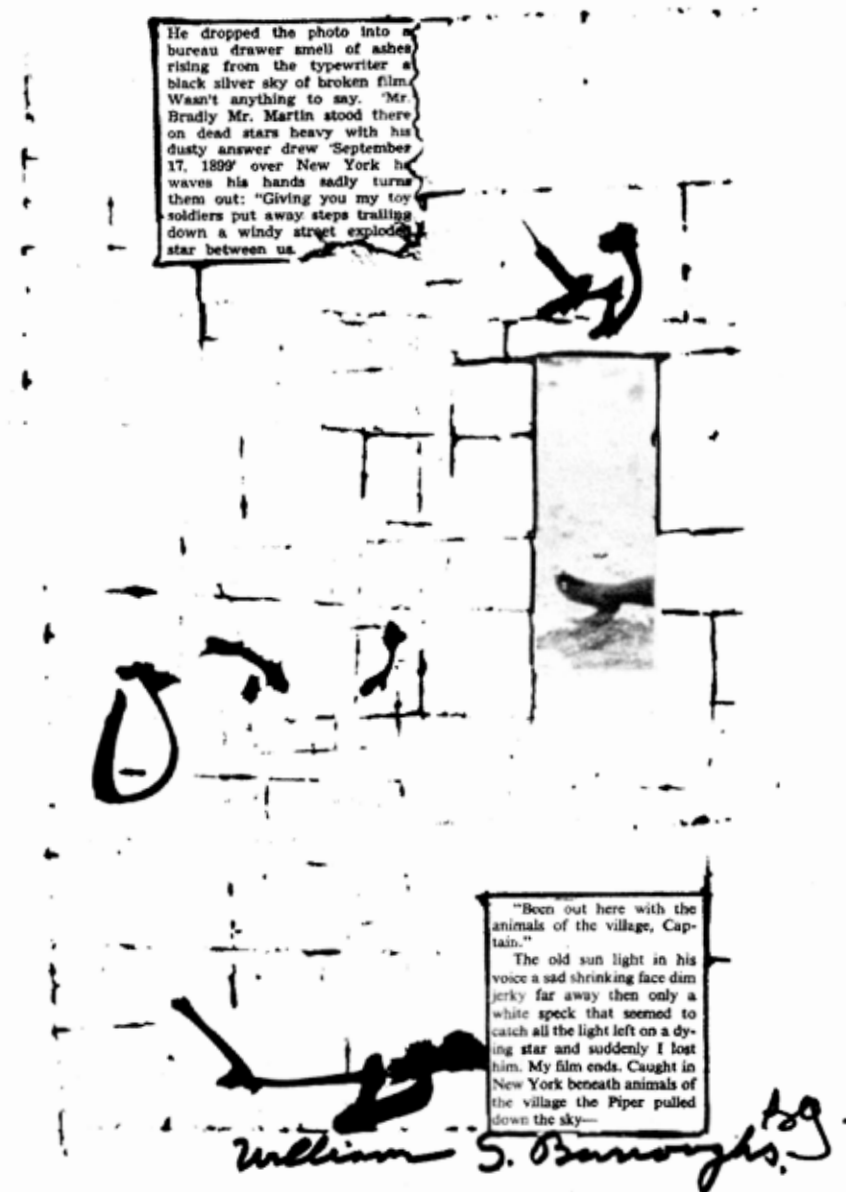
piece together a masterpiece a week
use better materials more highly charged words

there is no longer a need to drum up a season of
geniuses be your own agent until we deliver
the machine in commercially reasonable quantities

we wish to announce that while we esteem
this to be truly the American Way
we have no commitments with any government
groups

the writing machine is for everybody
do it yourself until the machine comes
here is the system according to us

BRION GYSIN



WILLIAM S. BURROUGHS

THE CUT-UP METHOD OF BRION GYSIN

Like this page. Now cut down the middle and across the middle. You have four sections: 1 2 3 4... one two three four. Now rearrange the sections placing section four with section one and section two with section three. And you have a new page. Sometimes it says much the same thing. Sometimes something quite different—cutting up political speeches is an interesting exercise—in any case you will find that it says something and something quite definite. Take any poet or writer you fancy. Here, say, or poems you have read over many times. The words have lost meaning and life through years of repetition. Now take the poem and type out selected passages. Fill a page with excerpts. Now cut the page. You have a new poem. As many poems as you like. As many Shakespeare Rimbaud poems as you like. Tristan Tzara said: "Poetry is for everyone." And André Breton called him a cop and expelled him from the movement. Say it again: "Poetry is for everyone." Poetry is a place and it is free to all cut up Rimbaud and you are in Rimbaud's place. Here is a Rimbaud poem cut up.

"Visit of memories. Only your dance and your voice house. On the suburban air improbable desertions... all harmonic pine for strife.

"The great skies are open. Candor of vapor and tent spitting blood laugh and drunken penance.

"Promenade of wine perfume opens slow bottle.

"The great skies are open. Supreme bugle burning flesh children to mist."

Cut-ups are for everyone. Anybody can make cut-ups. It is experimental in the sense of being *something to do*. Right here write now. Not something to talk and argue about. Greek philosophers assumed logically that an object twice as heavy as another object would fall twice as fast. It did not occur to them to push the two objects off the table and see how they fall. Cut the words

and see how they fall. Shakespeare Rimbaud live in their words. Cut the word lines and you will hear their voices. Cut-ups often come through as code messages with special meaning for the cutter. Table tapping? Perhaps. Certainly an improvement on the usual deplorable performance of contacted poets through a medium. Rimbaud announces himself, to be followed by some excruciatingly bad poetry. Cut Rimbaud's words and you are assured of good poetry at least if not personal appearance.

All writing is in fact cut-ups. A collage of words read heard overheard. What else? Use of scissors renders the process explicit and subject to extension and variation. Clear classical prose can be composed entirely of rearranged cut-ups. Cutting and rearranging a page of written words introduces a new dimension into writing enabling the writer to turn images in cinematic variation. Images shift sense under the scissors smell images to sound sight to sound sound to kinesthetic. This is where Rimbaud was going with his color of vowels. And his "systematic derangement of the senses." The place of mescaline hallucination: seeing colors tasting sounds smelling forms.

The cut-ups can be applied to other fields than writing. Dr Neumann in his *Theory of Games and Economic Behavior* introduces the cut-up method of random action into game and military strategy: assume that the worst has happened and act accordingly. If your strategy is at some point determined . . . by random factor your opponent will gain no advantage from knowing your strategy since he cannot predict the move. The cut-up method could be used to advantage in processing scientific data. How many discoveries have been made by accident? We cannot produce accidents to order. The cut-ups could add new dimension to films. Cut gambling scene in with a thousand gambling scenes all times and places. Cut back. Cut streets of the world. Cut and rearrange the word and image in films. There is no reason to accept a second-rate product when you can have the best. And the best is there for all. "Poetry is for everyone" . . .

WILLIAM S. BURROUGHS

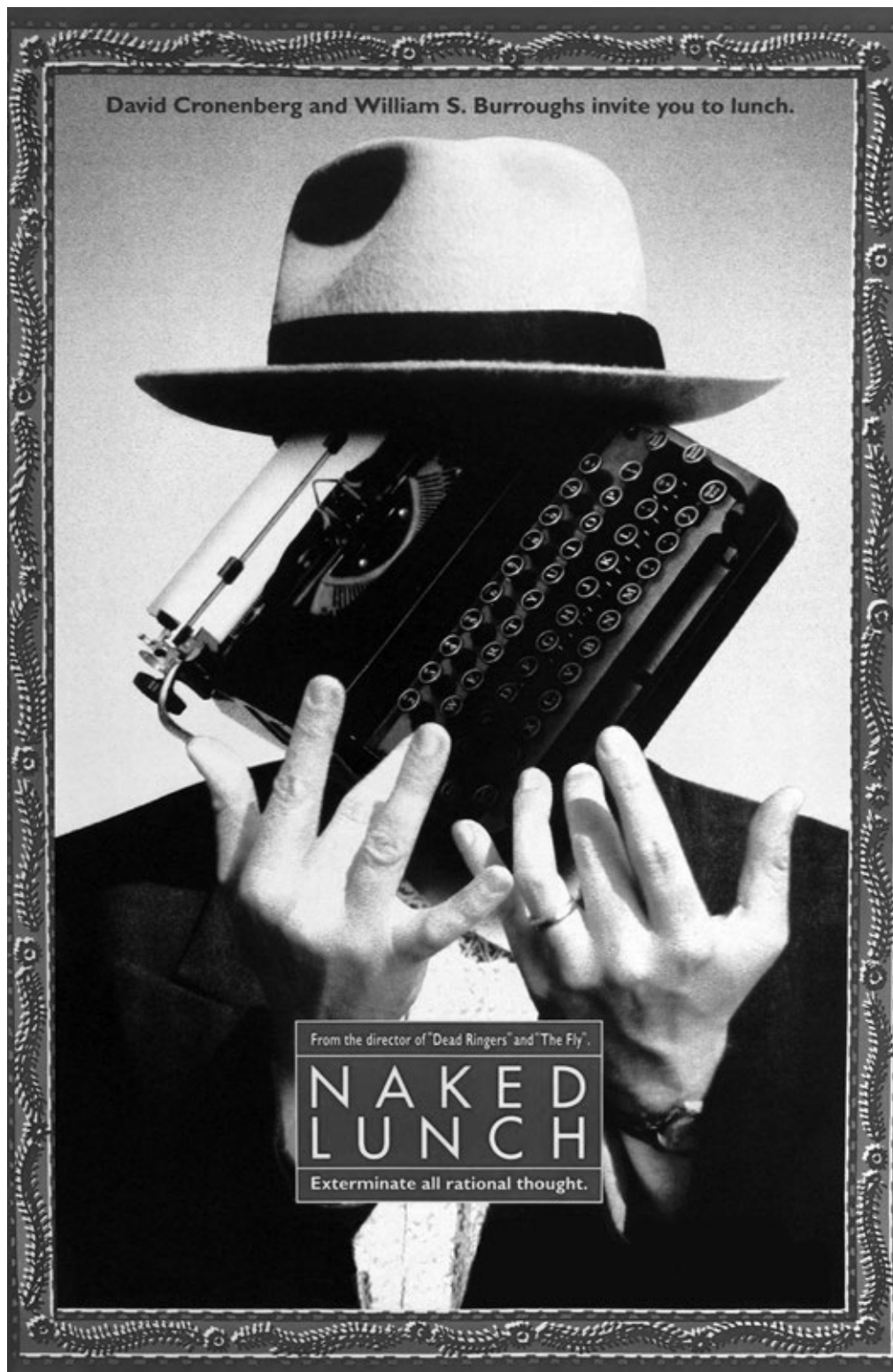
THE CUT-UP METHOD OF BRION GYSIN

William S. Burroughs: The Cut-up Method of Brion Gysin. Aus: The Third Mind, ed. by W.S.B. and Brion Gysin. New York: Viking Press 1978; S. 29-33.

Now here are the preceding two paragraphs cut into four sections and rearranged:

ALL WRITING IS IN FACT CUT-UPS OF GAMES AND ECONOMIC BEHAVIOR OVERHEARD? WHAT ELSE? ASSUME THAT THE WORST HAS HAPPENED EXPLICIT AND SUBJECT TO STRATEGY IS AT SOME POINT CLASSICAL PROSE. CUTTING AND REARRANGING FACTOR YOUR OPPONENT WILL GAIN INTRODUCES A NEW DIMENSION YOUR STRATEGY. HOW MANY DISCOVERIES SOUND TO KINESTHETIC? WE CAN NOW PRODUCE ACCIDENT TO HIS COLOR OF VOWELS. AND NEW DIMENSION TO FILMS CUT THE SENSES. THE PLACE OF SAND. GAMBLING SCENES ALL TIMES COLORS TASTING SOUNDS SMELL STREETS OF THE WORLD. WHEN YOU CAN HAVE THE BEST ALL: "POETRY IS FOR EVERYONE" DR NEUMANN IN A COLLAGE OF WORDS READ HEARD INTRODUCED THE CUT-UP SCISSORS RENDERS THE PROCESS GAME AND MILITARY STRATEGY, VARIATION CLEAR AND ACT ACCORDINGLY. IF YOU POSED ENTIRELY OF REARRANGED CUT DETERMINED BY RANDOM A PAGE OF WRITTEN WORDS NO ADVANTAGE FROM KNOWING INTO WRITER PREDICT THE MOVE. THE CUT VARIATION IMAGES SHIFT SENSE ADVANTAGE IN PROCESSING TO SOUND SIGHT TO SOUND. HAVE BEEN MADE BY ACCIDENT IS WHERE RIMBAUD WAS GOING WITH ORDER THE CUT-UPS COULD "SYSTEMATIC DERANGEMENT" OF THE GAMBLING SCENE IN WITH A TEA HALLUCINATION: SEEING AND PLACES. CUT BACK. CUT FORMS. REARRANGE THE WORD AND IMAGE TO OTHER FIELDS THAN WRITING.

W.S.B.



NAKED LUNCH

DER RAUSCH IN WORTEN

III. Von der Vernunft, dem Opium und schlecht schließenden Türen

*Oh diese Menschen von ehemals haben verstanden zu träumen, und hatten nicht erst nötig, einzuschlafen.
(Nietzsche)*

1

Die Erschließung endogener Erlebniswelten, Literatur und Anti-Literatur als Freisetzung verschütteter *déjà vus*, das Hinaustreten aus dem Hier & Jetzt und Eintauchen in das mit Visionen ausgestirnte Dunkel des Unbewußtseins, um des Urrätsels Lösung zu finden, die jene schnell verblühte Sphinx europäischer Vernunft vom Felsen stürzt und die Jagd nach der *blauen Blume* ein für allemal beendet: dies ist – so haben wir aufzuzeigen uns bemüht – die literarästhetische Utopie der Surrealisten.

Auf der Grundlage der nachgezeichneten dichterischen Konzeptionen soll nunmehr die Bedeutung toxischer Mittel für die poetische Umsetzung eben dieser Programme – in wiederum vergleichend-darstellendem Verfahren – durchleuchtet werden. Dabei wird trotz unbestreitbarer Divergenzen über die Möglichkeiten, bewußtseinsweiternde Drogen für den kreativen Arbeitsprozeß einzusetzen, folgende Überlegung zu verifizieren sein: Die surrealistische Dichtung besitzt nach ihrem proklamierten Selbstverständnis nicht nur eine besondere Affinität zu Wesen und Wirkung toxischer Stoffe, sondern zählt eindeutig selbst zum Arsenal kompensatorischer Varianten der – so Aldous Huxley – vornehmlichsten Begierde der Seele, „die Grenzen ichbewußter Selbstheit zu überschreiten“ und die Ganzheit menschlichen Erkenntnisvermögens freizulegen.

Einen ersten Hinweis auf die Richtigkeit dieser Annahme findet sich bereits im Ersten Surrealistischen Manifest, in dem Breton angesichts „der geheimnisvollen Wirkungen und besonderen Genüssen“, die der Surrealismus vermitteln kann, von einem „neue[n] Laster“ spricht, das „in der Art von Stimulantien auf den Geist wirkt [...]“, welche die vertraute Realitätsorientierung aufheben und jene gesteigerte Auto- und Fremdsuggestibilität auslösen,

wie sie allen manipulierten Erlebnisformen erlöschenden Ich-Bewußtseins gemein ist.³³

Der seelische Ausnahmezustand, „eine Wirklichkeit rein aus Gehirnrinde“³⁴, entzieht sich den Kategorien der Ratio und überschwemmt diese mit den konnotativen Bilderfluten des außer Kontrolle geratenen Unbewußten. Sich auf Baudelaire beziehend vergleicht Breton die mittels Rauschdrogen entfesselten spontanen Halluzinationen mit denen, die surrealistische Methoden auszulösen vermögen: „Mit den surrealistischen Bildern geht es wie mit jenen Bildern im Opiumrausch, die der Mensch nicht mehr evoziert, sondern die *sich ihm spontan, tyrannisch anbieten. Er ist unfähig, sie abzuweisen; denn der Wille ist kraftlos geworden und beherrscht nicht mehr seine Fähigkeiten.* (Baudelaire).“

Ob surrealistische Techniken, ob Droge, ob kontemplative Versenkung oder Ekstase: die Entäußerung auf dem Wege vom Ego zum Selbst leitet zunächst nur ein Verlangen, nämlich die intensivste Regression und die intensivste Vergewisserung der Teilhabe am „Rhythmus des Universums“, wie weiland Charles Baudelaire die sanfte Raserei des mythischen Urempfindens beschrieben hat.

Entrückung – Einswerden – Transzendenz – Istigkeit – der „Breakthrough in the Grey Room“ (William S. Burroughs), das ist das jahrtausendealte Bedürfnis des Homo sapiens, die körperlosen, rückversichernden Glücksmomente zu erhaschen, in denen der Tod ein Leichtes wäre. Dionysos' Bocksgesänge, Rumis tanzende Derwische, das gegorene Blut Christi, Brahmanengeheul, der Kawa-Kult auf den Atollen der Südsee oder die drei legendären Tage von Woodstock – nichts als gesammelte Anläufe, „[...] einen Ausweg [zu] tun aus der Welt, aus dem Fleisch, aus allen sinnlichen Gegenständen und darnach aus sich selbst, das ist aus ihrem eigenen Willen.“³⁵

In einem Zeitalter, das den Mythos einem zweifelhaften Positivismus einverleibt und die Möglichkeit von *Erfahrung* tendenziell eliminiert, in einer Epoche, der ihre verweigerten Rauscherlebnisse in einen Horrortrip irrationalster Provenienz umschlagen und in der sich das diabolische Karma eines Lykurgos, Nero oder Robespierre in den Erfindungen Henry Fords oder den kalten Wohnmaschinen in der Nachfolge Le Corbusiers reinkarniert, ist der Surrealismus *ein* Versuch, das die Wirklichkeitserfassung einzwängende Bewußtseinsraster von Zeit und Raum zu durchbrechen und des Lebens anarchische Dimensionen zu öffnen. Jedoch, das surrealistische Unternehmen *negiert* die Wirklichkeit mitnich-

ten, plädiert vielmehr für eine unverstellte, befreite Sicht der Dinge, indem man „das, was man sieht, ohne Rücksicht auf das sieht, was es einmal war oder war es einmal sein wird.“³⁶

Nicht die Flucht in weltabgewandte Sphären – so skizzierten wir –, sondern die bewußte Zurückgewinnung des magisch-transzendenten Moments eines Archetypischen, das den Erscheinungen noch der modernen, der sich allwissend wahnenden Welt kollektiv unbewußt immanent bleibt³⁷, ist der produktions- und rezeptionsästhetische Endzweck surrealistischer Kunst.

Eben dieser osmotische Psychoeffekt, der das Begriffsdenken in ein visuell-halluzinatorisches Erleben auflöst, entspricht den Wirkungsweisen sogenannter bewußtseinsweiternder Drogen, Meskalin oder Opium etwa: analoges Denken wird assoziativ und willkürlich springend, der Zeitsinn stark beeinträchtigt, räumliche Vorstellungen schwinden, aus gewöhnlichen Eindrücken werden unfafßbare Offenbarungen – von der mit orgiastischen Energien aufgeladenen Psyche, welche die Physis zu einem tauben Anhängsel zu degradieren vermag, und manchem mehr ganz zu schweigen ... Die Erfahrungen unter halluzinogenen Rauschdrogen sind „[...] potentiell ich-transzendierender Natur und gefährden den gesellschaftlichen Konsens über Wirklichkeit auf nachhaltige Weise.“³⁸

Unter psychopharmakologischem Gesichtspunkt: Der *Surrealismus* produziert ein artifizielles Toxin, poetische Kohlenstoffverbindungen, die die Synapsen der Gehirnzellen besetzen, die Blut-Hirn-Schranke zu durchdringen fähig sind, und überschwemmen das Zerebrum solange in ungewohnt hoher Menge mit Neurotransmittern, bis der phantastische *flash back* in der Kortex stattfindet.

2

Solch eine bioelektrische Reaktion in den Gangliensystemen muß sich Louis Aragon jedenfalls von seinem literarisch-surrealen Oeuvre erhofft haben, wenn er gleich einem *Pusher* seine poetische Ware als „Manna der Erinnerung“ feilbietet: „Kauft, Leute, kauft die Verdammnis eurer Seele, richtet euch zugrunde, hier habt ihr das Mittel, das den Geist zum Scheitern bringt. Ich verkünde der Welt die hehre Botschaft: Soeben ist uns ein neues Laster entstanden, ein Taumel mehr ist dem Menschen gegeben: der *Surrealismus*, Sohn der Finsternis. Hereinspaziert, hier werden augenblicklich neue Reiche erschlossen“ (Aragon: *Rede der Phantasie*).

Es finden sich keine biographischen Hinweise, die darauf schließen lassen, daß Aragon selbst Drogen zur Steigerung seiner Schaffenskraft genommen hat, wiewohl er *seinen* Stoff „heimlich unter den Augen der Ordnungshüter in Form von Büchern und Gedichten“ in Umlauf bringt, jenen „Zaubertrank des Absoluten [...] der Geist in Flaschen, die Poesie in Barren“, die zu den nicht intravenös injizierten Präparaten zählen. Aragons *deal* ist rein literarischer Art und „besteht in dem unmäßigen Gebrauch des Rauschgifts *Bild* [...]“. Eine metaphorische Dichtung, die die banalen Objekte der Welt, das Ambiente der Boulevards und Passagen, die rasch vorüberhuschenden Augenblicke des Großstadtdschungels – wie im *Paysan de Paris* – in magische Bilder verwandelt, gleichsam ihre Remystifizierung betreibt, macht jedes Halluzinogen überflüssig, weil die Poesie selbst zum Mittel wird, „das von den Grenzen des Bewußtseins, dem Rande des Abgrunds kommt“ (Louis Aragon) und Zugang zum psychischen Gesamtareal gewährt, von dem das Wachbewußtsein nur einen kleinen Teil ausmacht.

„Es scheint immer deutlicher zu werden, daß das Mittel, mit dem wir aus der alten Welt eine neue machen können, nichts anderes ist, als das was die Poeten Bild nennen ... Allein das Bild kann mir zeigen, was an Befreiung möglich ist, und diese Befreiung ist so allumfassend, daß ich darüber erschrecke.“ So André Breton in *Les Nouvelles littéraires*.³⁹

Wie der Rausch, die Hypnose, der Traum sich in Bildern entfalten, den Realitätssinn in verbotene, geheimnisvolle Sphären entführen, die Individualität vorübergehend enteignen und das *cogito* dem Wahn zufächeln, so arbeitet auch das poetische Bild am Zerfall der im Laufe des Lebens mühsam erworbenen psychischen Strukturen zugunsten primärer, am Anfang der Persönlichkeitsentwicklung liegender Wahrnehmungsvorgänge und provoziert das Zurücksinken in Erlebniszusammenhänge, die der frühen Kindheit angehören, aber auch im erwachsenen Menschen, meist unbewußt, weiterexistieren.⁴⁰ Ein Naives, etwas, das vor den Wörtern liegt, tut sich auf, eine Ahnung vom Hinaustreten in die Stille der Planeten ... Das poetische Bild erinnert die verseuchte Seele an das *Ganze* und bleibt das Surrogat des Dichters für eine Religion, die den Einzelnen an die Kommunion mit dem Universum bindet. So zu verstehen, wenn es am Schluß des *Paysan de Paris* heißt: „Jede Metaphysik spricht in der ersten Person Singular. Ebenfalls jede Poesie.“

Die Aragonsche Dichtkunst stellt ihren Fuß in die Tür zur Unord-

nung, stößt sie auf und – voilà: „schon befinden wir uns in den Reichen des Schattens“ (les royaumes de l'ombre), wo am Ende sich das Denken selber nur als „ein eminentes Narkotikum“ (Walter Benjamin) erweist und nolens volens: „Die Dinge sind nur Mannequins und selbst die großen welthistorischen Momente nur Kostüme, unter denen sie die Blicke des Einverständnisses mit dem Nichts, dem Niedrigen und Banalen tauschen.“⁴¹

3

Während Aragon nach einer Literatur *als* Droge verlangt, finden sich im Werk Jean Cocteaus zahlreiche Darstellungen, die erst *mit* den Erfahrungen geistverändernder chemischer Substanzen möglich sind.

Wir wissen, daß Cocteau nach dem frühen Tod seines Freundes Raymond Radiguet einer extremen Drogenabhängigkeit verfiel, wovon sein Tagebuch *Opium* – aneinandergereihte Eintragungen einer qualvollen Entziehungskur in den Jahren 1928/29 – literarisches Zeugnis gibt. Cocteaus Journal entpuppt sich jedoch, setzt man es in Beziehung zu seiner künstlerischen Konzeption, ganz und gar nicht als das Traktat eines nach langen Irrwegen zur reuevollen Umkehr Entschlossenen, sondern dokumentiert die Erlebnisse unter Opium als Ersatz jener flüchtigen Ewigkeiten, die Kunstwerk und Kindheit für ihn gleichermaßen vermitteln, und deren transzendenten Charakter er mit „eine[r] Sexualität höherer Art“ vergleicht: „Nicht vom Opium muß man genesen, sondern von der Intelligenz“, notiert Cocteau und: „Kinder tragen in sich eine natürliche Droge [...]. Die Dichter, in denen die Kindheit sich fortsetzt, leiden unter dem Verlust dieses Vermögens. Zweifellos ist dies einer der Gründe, die den Dichter zum Opium treiben“ (Cocteau: *Opium*).

Wenn der Surrealismus als Befreiung der Versuch war, „durch Explosionen Kindheitserfahrungen aufzudecken“ (Theodor W. Adorno), und toxische Sprengstoffe diese inneren Detonationen auszulösen im Stande sind, wie uns Cocteau glauben macht („Jeder von uns trägt ein anderes Blumenkleid in sich. Es geschieht, daß einer, der nicht raucht, niemals die Blumenart kennt, die das Opium in ihm entfalten würde“), so werden die Extrakte des Schlafmohns zu einem legitimen Derivat, die Inspiration zu nötigen: „Ich werde wiederum rauchen, wenn meine Arbeit es will“ (Cocteau: *Opium*). Denn: „Der Opiumraucher betrachtet sich aus der Vogelschau.“ Und ist der Vogel, so ließe sich fragen, nicht die geglückte Metamorphose des surrealistischen Dichters, der

durch die (chemische) Tür eine düstere Kammer betritt, die ohne Chandoo „immer eine düstere Kammer bleibt“, um endlich „die Grenzsteine des Wunderbaren weiter und weiter hinauszurücken?“

Rekurrierend auf Cocteau's Credo, demzufolge wahre Kunst nicht ohne den Preis latenter Schizophrenie hervorzubringen sei, soll hier noch einmal auf den wechselseitigen Zusammenhang von Wahn und Drogenrausch verwiesen, mithin die Ausführungen zur Cocteau'schen Poetologie um einen letzten Aspekt erweitert werden.

Daß die Erlebnisberichte von Rauschgiftessern nicht selten eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit denen Wahnsinniger besitzen, ist inzwischen hinlänglich bekannt. Das psychoanalytische Modell von der Außerkräftsetzung psychischer Abwehrmechanismen, bei der das Ich weitgehend die Kontrolle über die triebhaften Es-Inhalte verliert, scheint diesem Zwillingssphänomen zumindest den Ansatz einer Deutung zu geben.⁴²

Zum Opium greifen bedeutet für Cocteau solche für den künstlerischen Schaffensprozeß notwendige *Paranoia* hervorzulocken, schizoide Bewußtseinszustände, in denen Chemie und Wahnsinn eine wundersame Wahlverwandschaft eingehen, welche das Seelenleben aus „der Gesellschaft der Seßhaften“ auf die Karawanenstraßen einer vergessenen Welt führt, und also das Gegenteil von Wirklichkeitstreue einlöst. Allerdings: unter dem Einfluß von Opiaten zurückgelassene Realität impliziert langfristig die Gefahr irrationaler Vereinzelung. Jean Cocteau hat diese Erfahrung nicht nur beschrieben, er hat sie am eigenen Leibe zu spüren bekommen: „[...] wenn man es einmal gekannt hat [...], ist es schwierig, das Erdendasein ernst zu nehmen.“

Der Dichter kehrt zurück.

4

Anders Antonin Artaud: „Ich sehe in der Tatsache [...], mich in die Affirmation einer geahnten Wahrheit zu stürzen, so ungewiß sie auch sein mag, den einzigen Daseinsgrund meines Lebens“ (Artaud: *Frühe Schriften*). Ist es übertrieben, Artaud einen Odysseus in den Irrgärten des Schlafmohns zu nennen?, dauerte doch seine „voyage des médicaments“ (Henry Michaux) tatsächlich ein Leben lang. Artaud gehörte zu jenen ruhelosen Gratwanderern an den Abgründen der Existenz, die „von Geburt an dazu bestimmt [sind], den Drogen zu verfallen“, wie Cocteau dies in *Opium* von sich behauptet hat, ein Süchtiger, der Korrektive braucht, „durch

die der Mensch sich vom Dreck seiner Verzweiflung zu befreien trachtet [...], um wieder ins Leben einzudringen.“⁴³ Das eigentliche Leben ist das der Seele, nicht das eines kurzen, entbehrungsreichen Vorbeistolperns an den Trugbildern der Wirklichkeit, „die mir eine der vergänglichsten und am wenigsten erkennbaren Seiten der unendlichen Realität ist.“ So Artaud in seinem frühen Aufsatz *Die Kunst und der Tod*.

Wie Cocteau hat auch er – wenngleich weitaus exzessiver – in den Rauschdrogen das Reizmittel gefunden, seine Seele zu entkorken und den angestauten Kaskaden der Bilder und Visionen Ausfluß zu verschaffen. Das Denken, und mit ihm identisch die Sprache, lösen sich auf, erweisen sich völlig außerstande, nachgerade zerstörend, den rasenden Stimmungen der Ekstase zu folgen. „Mein Denken kann nicht mehr dorthin, wohin meine Emotionen und die Bilder, die in mir aufsteigen, es treiben“ (Artaud: *Frühe Schriften*).

Für Artaud – und darin Cocteau entgegengesetzt – bleibt der Rück- also Fluchtweg in die gesicherten Gefilde der profanen Welt schier abgeschnitten; er installiert sich in seinem toxischen Taumel: „Wenn man einen solchen visionären Zustand erfahren hat, ist es ausgeschlossen, daß man wie zuvor die Wahrheit mit der Lüge verwechselt. Man hat gesehen, woher man kommt und wer man ist. [...] Denn im Bewußtsein [das atavistische ist gemeint] ist das Wunderbare, mit ihm gelangt man über die Dinge hinaus.“ Eine Einsicht, die er bei den Tarahumaras in Mittelamerika gewinnt.

Nicht nur über die *Dinge*, sondern auch über die sie konstituierende Sprache, die immer eine Distanzierung schafft, will Artaud hinaus, hinaus aus dem System der Zeichen, die sich zwischen erlebendes Subjekt und die objektiven Erscheinungen zwängen und somit das jeder Wahrnehmung innewohnende emotionale Moment, die *wahre* Empfindung, unterbinden: „Diese Kruste der Wörter, die abfällt, man darf sich nicht einbilden, daß die Seele nicht darin eingeschlossen ist“ (Artaud, *Frühe Schriften*).

Artaud rebelliert gegen die Selbstbescheidung durch Sprache, läßt sich nicht beruhigen mit logischen Lehrsätzen à la Wittgenstein, denenzufolge man schweigen muß über das, wovon man nicht reden kann. Toxisch stimuliert findet er auf den *trip*, der ihn aus dem Sprachzwinger hinausführt in präverbale, atavistische Zustände, für die er neue, angemessene Artikulationsformen – gellende, kreischende, dumpfe oder nur geraunte Urlaute – kreiert. Opium und kurzzeitig – in Mexiko – Peyote, dessen Alkaloid

bekanntlich Meskalin synthetisiert, lassen Artaud der Grammatik-enge entfliehen, um das Spektrum der *möglichen* Äußerungen des Menschen zu bereichern und – es zu verändern.

„[...] vor allem attackieren wir uns durch die Sprache, die die schlimmste aller Konventionen ist“, hatte Breton, die fatale Wechselbeziehung des normierten Sprachverhaltens und der Konser-vierung des gesellschaftlichen Status quo aufdeckend, verkün-det.⁴⁴ Die Gifte, die in Antonin Artaud wirksam wurden, haben nicht nur ihre Phrasen bloßgestellt, vielmehr das sprachliche Zei-chensystem an sich und als die eigentliche Voraussetzung abendländischen Denkens radikal in Frage gestellt. „Mit Opium hat das Reale sein wahres Gewicht, ohne Verlust oder Übertrei-bung, unbelastet vom Eigengewicht stumpfsinniger Hüllen, stumpfsinniger geistiger Verkörperungen, die ihm Literatur, Poe-sie, Geist, Philosophie, Vernunft, Riten, Verstand, Moral, Wissen-schaft von Jahrhundert zu Jahrhundert aufgebürdet hatten“, be-schreibt er seine Drogenerfahrungen bei den Tarahumaras.

Artaud blieb zeitlebens ein einsamer Mensch.

Wir haben gesehen: Der Sprung über die Reling des Realitäts-schiffchens hinein in die brausenden Wogen des unendlichen Universums, via poetischer Virtuosität oder über die elektrisierten Nervenzentren, gerettet oder ertrunken – gemeinsam war den Avantgardisten der surrealistischen *Strömung* die postfreudsche Einsicht, daß *diese* Welt das um den Kosmos betrogene Wachbe-wußtsein ist, formuliert und zugleich erstarrt in der Sprache, und daß jedes Reizmittel heilig ist, welches die Absperrung von Zeit und Raum zu überwinden hilft, um „in einer Pause zwischen zwei Leiden“ (Henry Michaux) den kurzen Augenblick einer transzen-dierten Ewigkeit zu erleben.

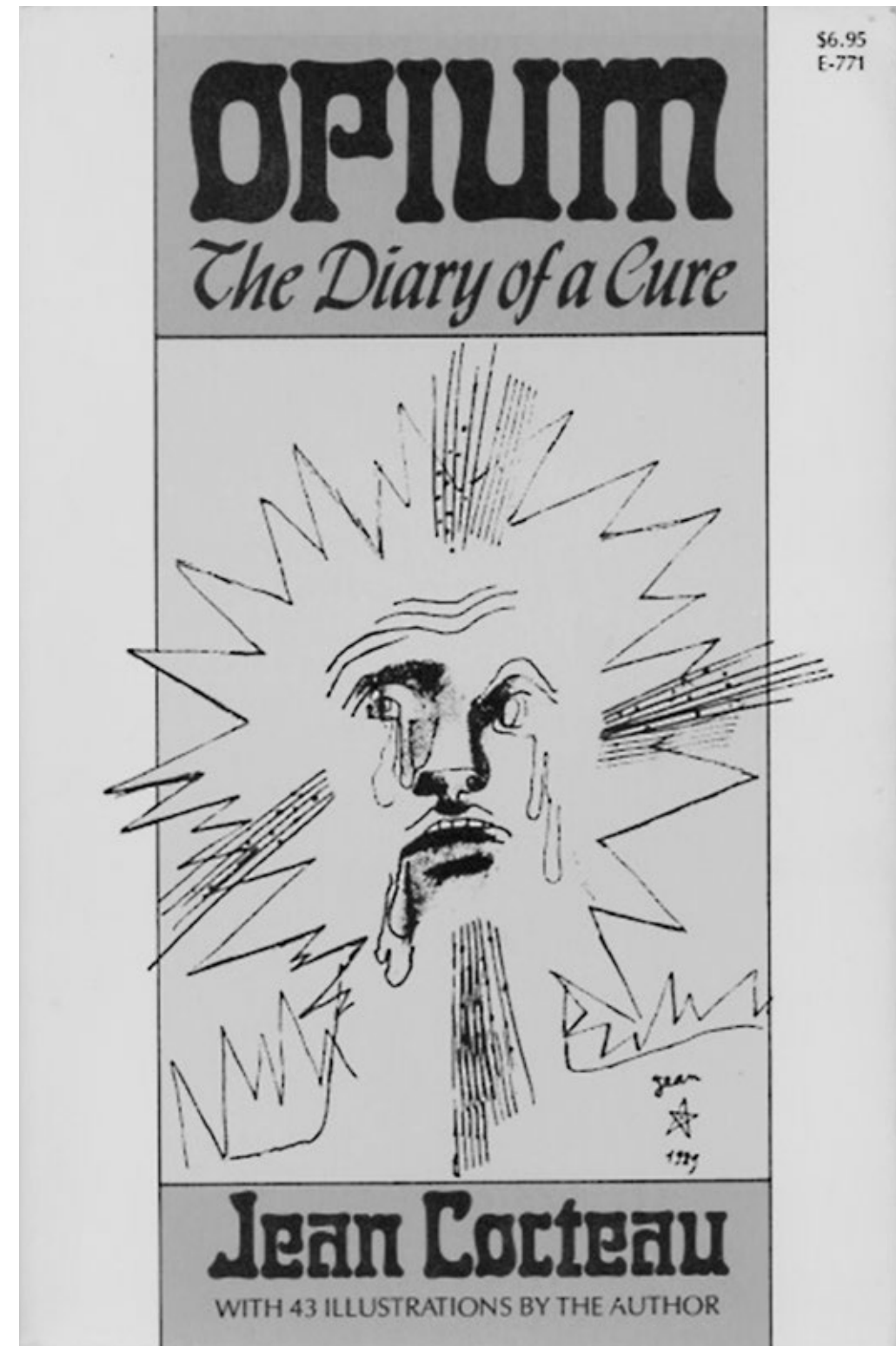
Das Ziel der Surrealisten bleibt: zu entdecken und in einer Spra-che und Denken sprengenden Poesie mitzuteilen, „daß wir schon immer dort waren, wo wir sein sollen.“⁴⁵

Was waren die Surrealisten also, wenn nicht die konsequentesten *Realisten*?

* „[...] avant tout nous attaquons au langage qui est la pire des conven-tions.“

MICHAEL KOHTES / KAI RITZMANN

JEAN COCTEAU



Ich beschäftigte mich damals noch eingehend mit Freud und war mit seinen Untersuchungsmethoden vertraut, die ich im Kriege gelegentlich selbst bei Kranken hatte anwenden können, und beschloß nun, von mir selbst das zu erreichen, was man von ihnen haben wollte: nämlich einen so rasch wie möglich fließenden Monolog, der dem kritischen Verstand des Subjekts in keiner Weise unterliegt, der sich infolgedessen keinerlei Zurückhaltung auferlegt und der so weit wie nur möglich *gesprochener Gedanke* wäre. Ich hatte den Eindruck, und ich habe ihn noch – die Art, in der mir der Satz vom zerschnittenen Mann gekommen war, beweist es –, daß das

Tempo des Denkstroms nicht größer ist als das des Redestroms und daß das Denken nicht unbedingt die Zunge oder gar die Feder am Mitkommen hindert. Mit dieser Auffassung begannen wir – Philippe Soupault, den ich in diese ersten Folgerungen eingeweiht hatte, und ich –, Mengen von Papier zu beschreiben, voller Verachtung für das, was dabei literarisch herauskommen würde. Die Leichtigkeit der Ausführung tat das ihre. Am Ende des ersten Tages konnten wir uns um die fünfzig so gewonnene Seiten vorlesen und unsere Ergebnisse vergleichen. Im ganzen gesehen wiesen Soupaults und meine Seiten eine bemerkenswerte Analogie auf: die gleichen Konstruktionsfehler, Schwächen gleicher Art, bei beiden aber auch die Illusion von außerordentlichem Elan, starker Emotion, eine bemerkenswert große Auswahl derartiger guter Bilder, wie wir auch nur ein einziges bei langer Vorbereitung nicht zustande gebracht hätten, etwas eigenartig Malerisches und hie und da irgendeinen äußerst komischen Einfall. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Texten schien mir wesentlich in unserer jeweiligen Stimmung zu liegen – die Soupaults war ungleichmäßiger als meine – und darin, daß Soupault (wenn er mir diese leise Kritik erlauben will) den Fehler begangen hatte, manche Seiten mit Titeln zu versehen, ohne Zweifel aus Spaß an der Mystifikation. Hingegen muß ich gerechterweise betonen, daß er sich immer mit allen Kräften der geringsten Überarbeitung, der geringsten Korrektur von Stellen widersetzte, die mir in ihrer Art nicht gelungen erschienen. Und darin hatte er völlig recht.¹ Es ist in der Tat sehr schwierig, die verschiedenen vorhandenen Elemente in gerechter Weise zu beurteilen, ja man kann sagen, daß es unmöglich ist, sie beim ersten Lesen zu beurteilen. Ihnen, der Sie schreiben, sind diese Elemente scheinbar *ebenso fremd wie jedem andern*, und Sie mißtrauen ihnen natürlicherweise. Poetisch betrachtet, zeichnen sie sich vor allem durch einen sehr hohen Grad von *unmittelbarer Absurdität* aus, wobei das Spezifische dieser Absurdität sich bei näherem Hinsehen als Platzmachen erweist für alles nur Zulässige, auf der Welt Gültige: die Ausbreitung einer gewissen Zahl von Eigenschaften und Tatsachen – die schließlich genauso objektiv sind wie die anderen.

ANDRÉ BRETON

ERSTES MANIFEST DES SURREALISMUS

André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. Aus: A.B.: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek: Rowohlt 1968, S. 11–43.

GEHEIMNISSE DER SURREALISTISCHEN MAGISCHEN KUNST

Surrealistische Niederschrift oder erster und letzter Entwurf

Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, daß die Schriftstellerei einer der kläglichsten Wege ist, die zu allem

1. «Nouvelles Hébrides», «Désordre formel», «Deuil pour deuil»

und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlesen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. Ziemlich schwierig ist es, etwas darüber zu sagen, wie es mit dem folgenden Satz geht; ohne Zweifel gehört er unserer bewußten Tätigkeit und zugleich der anderen an – wenn man annimmt, daß die Tatsache, einen ersten Satz geschrieben zu haben, ein Minimum an Wahrnehmung mit sich bringt. Es spielt übrigens keine Rolle: gerade darin liegt zum großen Teil der Wert des surrealistischen Spiels. Immerhin wird sich die Interpunktion dem völlig kontinuierlichen Wortfluß zweifelsohne widersetzen, obgleich sie so unerläßlich scheint wie die Bildung von Knoten auf der vibrierenden Saite. Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit dieses Raunens. Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, daß Sie es an Unachtsamkeit haben fehlen lassen – brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben l zum Beispiel, immer den Buchstaben l, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, daß Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen.

Um sich in Gesellschaft nicht mehr zu langweilen

Das ist sehr schwierig. Empfangen Sie niemanden, und zuweilen, wenn sich niemand Einlaß erzwungen hat, unterbrechen Sie sich mitten in Ihrer surrealistischen Tätigkeit und sagen Sie mit verschränkten Armen: «Es ist egal, zweifellos gibt es Besseres zu tun oder nicht zu tun. Interesse am Leben ist nicht zu rechtfertigen. O Einfalt, selbst das, was in mir vorgeht, ist mir lästig!» oder irgendeine andere empörende Banalität.

Dem Menschen wurde eine weitere
Rauschmöglichkeit geschenkt:
Der Surrealismus, der Sohn der Raserei
und des Schattens.

Louis Aragon, zit. n. Maurice Nadeau: Geschichte des Surrealismus. Reinbek: Rowohlt 1965, S.7.

LOUIS ARAGON

ERLESENE LEICHE

SIMONE BRETON COLLINET

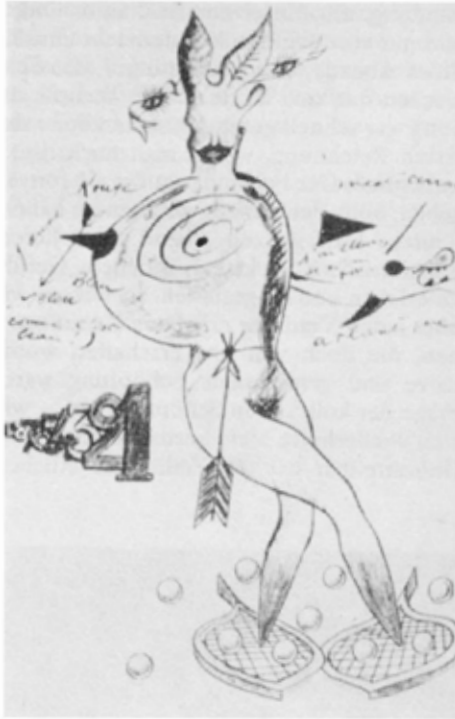
Die Erfindung der „Erlesenen Leiche“

Es geschah im Verlauf einer dieser müßigen und langweiligen abendlichen Zusammenkünfte, derer es – entgegen späterer Vorstellungen – zur Zeit des Surrealismus viele gab, daß die „Erlesene Leiche“ erfunden wurde. Einer von uns sagte: „Wir könnten spielen, Wörter aneinanderzureihen, das macht Spaß.“ Und man spielte es, in der üblichen Art. „Monsieur trifft Madame, er sagt zu ihr“ usw. Das ging nicht lange. Das Spiel wurde sehr schnell erweitert. „Man braucht nur irgend etwas hinzuschreiben“, sagte Prévert. Bei der nächsten Runde wurde die „Erlesene Leiche“ geboren. Genaugenommen unter der Feder von Prévert, der die ersten Wörter schrieb, die so passend komplettiert wurden, der eine: er trinkt Wein, der andere: gern.

Nachdem die Phantasie dieser Herren einmal in Gang gekommen war, gab es kein Aufhören mehr. André stieß Freudenschreie aus und erblickte in dem Spiel sogleich eine der natürlichen Quellen oder Kaskaden der Inspiration, die er so gern ausfindig machte. Es war ein Ausbruch. Noch sicherer als mit der automatischen Schreibweise erzielte man hiermit eine Mischung von Ungereimtheiten.

206

„Erlesene Leiche“:
gezeichnet von
Tanguy, Miró,
Morise, Man Ray
(von oben nach
unten)



Die schockartige Überraschung provozierte Bewunderung, das Gelächter bewirkte große Lust auf neue Bilder – Bilder, die für ein einziges Hirn unvorstellbar waren – unfreiwillige, unbewusste, nichtvoraussehbare Frucht von drei oder vier betrogenen Geistern. Manche Sätze bekamen eine aggressiv subversive Existenz. Andere stürzten in eine exzessive Absurdität. Der Papierkorb trat in Aktion. Man vergißt ihn.

Doch die Suggestivkraft dieses willkürlichen Aufeinandertreffens von Wörtern war so betäubend, betörend, sie bestätigte so offensichtlich die surrealistischen Thesen und Mentalität, daß das Spiel System wurde, eine Methode der Er-

207

SIMON BRETON COLLINET

ERLESENE LEICHE

kundung, ein Mittel zur Exaltation und Stimulation, kurz und gut eine Fundgrube, vielleicht eine Droge.

Eines Abends schlug jemand vor, das Spiel mit Bildern zu machen statt mit Wörtern. Die Technik der Aneinanderreihung war schnell gefunden. Man faltete das Papier nach der ersten Zeichnung, wobei man noch drei oder vier Linien stehenließ. Der Folgende mußte sie fortsetzen, ihnen Form geben, ohne den Anfang gesehen zu haben. Also, es war ein Rausch. Den ganzen Abend über lieferten wir uns ein phantastisches Spektakel; mit dem Gefühl, es gleichzeitig zu erleben und zu gestalten, schenken wir uns die Freude, über jeden Verdacht erhabene Kreaturen erscheinen zu sehen, die doch von uns erschaffen worden waren. Diese naive und gemeinsame Schöpfung warf von neuem die Frage der kollektiven Schöpfung auf – wie sie die Surrealisten wiederholte Male gestellt hatten.

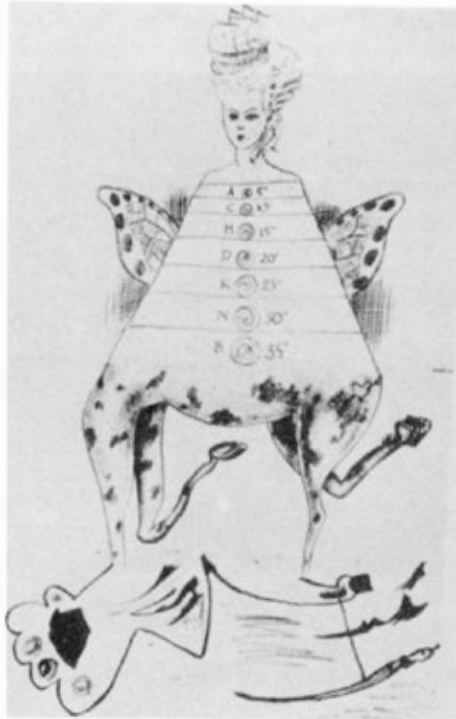
Unbestreitbar hat die Teilnahme etlicher unserer großen



„Erlesene Leiche“:
gezeichnet von
Tzara (?),
Valentine Hugo,
Breton (von oben
nach unten)

208

Maler an diesem Spiel einige Kostbarkeiten hervorgebracht. Doch die eigentliche Entdeckung war die Teilnahme derer, die kein Talent und keine Eignung zum schöpferischen Akt besaßen, den ihnen aber das Spiel bot, indem es ihnen für immer eine Tür zum Unbekannten öffnete.



„Erlesene Leiche“:
gezeichnet von
Morise, Man Ray,
Tanguy, Miró
(von oben nach
unten)

14 Surrealismus

209

SIMON BRETON COLLINET

ERLESENE LEICHE

Erlesene Leichen

Die tote Liebe wird das Volk schmücken.

Die verletzten Frauen fälschen die Guillotine mit den blonden Haaren.

Die Taube der Äste steckt den Lamartinschen Stein an.

Der Greif mit dem Kraushaar verfolgt die schwarze Hirschkuh.

Das zwölfte Jahrhundert, hübsch wie ein Herz, bringt zu einem Köhler die Schnecke des Gehirns, die ehrerbietig ihren Hut abnimmt.

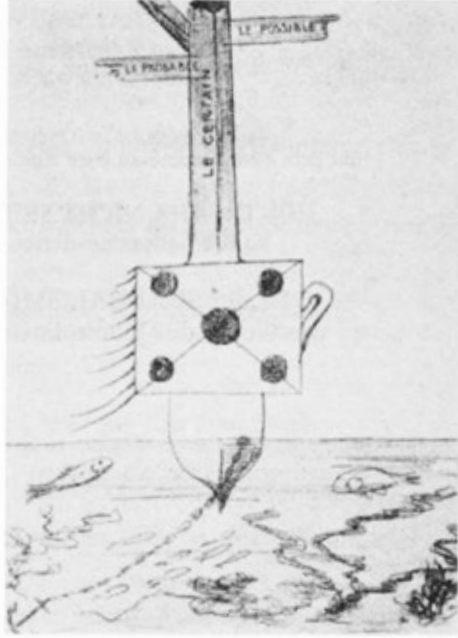
Herr Poincaré, bloßgestellt, wenn man so will, mit einer Pfauenfeder, küßt mit einer Glut, die ich nie bei mir festgestellt habe, den verstorbenen Herrn de Borniol auf den Mund.



„Erlesene Leiche“

210

Der geflügelte Dampf verführt den abgeschlossenen Vogel.
 Die Auster von Senegal wird das dreifarbigte Brot essen.
 Der Streik der Sterne züchtigt das Haus ohne Zucker.
 Der verliebte und zerbrechliche Tausendfüßler rivalisiert
 an Bosheit mit dem sehnächtigen Zug.



„Erlesene Leiche“

148

211

Simone Breton Collinet: Die Erfindung der «Erlesenen Leiche». Aus: Surrealismus in Paris 1919–1939.
 Ein Lesebuch, hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1990, S. 206–211.

SIMON BRETON COLLINET

IM RAUSCH DES SCHREIBENS

Diese Obsession, Sätze zu tippen.

Max Frisch: Montauk. Eine Erzählung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S.21.

MAX FRISCH

FRANZ KAFKA

Franz Kafka: Tagebucheintrag vom 23. September 1912

111

23. September. Diese Geschichte ‹Das Urteil› habe ich in der Nacht vom 22. bis 23. von zehn Uhr abends bis sechs Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gesagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn. Wie es vor dem Fenster blau wurde. Ein Wagen fuhr. Zwei Männer über die Brücke gingen. Um zwei Uhr schaute ich zum letzten Male auf die Uhr. Wie das Dienstmädchen zum ersten Male durchs Vorzimmer ging, schrieb ich den letzten Satz nieder. Auslöschen der Lampe und Tageshelle. Die leichten Herzschmerzen.

Die in der Mitte der Nacht vergehende Müdigkeit. Das zitternde Eintreten ins Zimmer der Schwestern. Vorlesung. Vorher das Sichstrecken vor dem Dienstmädchen und Sagen: ‹Ich habe bis jetzt geschrieben.› Das Aussehn des unberührten Bettes, als sei es jetzt hereingetragen worden. Die bestätigte Überzeugung, daß ich mich mit meinem Romanschreiben in schändlichen Niederungen des Schreibens befinde. *Nur so* kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele. Vormittag im Bett. Die immer klaren Augen. Viele während des Schreibens mitgeführte Gefühle, zum Beispiel die Freude, daß ich etwas Schönes für Maxens ‹Arkadia› haben werde, Gedanken an Freud natürlich, an einer Stelle an ‹Arnold Beer›, an einer andern an Wassermann, an einer an Werfels ‹Riesin›, natürlich auch an meine ‹Die städtische Welt›.

13. In einem Zug oder »writer's block«? Vom Rausch und der Qual beim Schreiben

Wenn in einem Film ein Autor dargestellt wird, dann fast immer in zwei Situationen. Entweder unterbricht er eine Tätigkeit, lässt alles stehen und liegen, stürzt an den Schreibtisch, fängt an wie verrückt in die Tasten zu hauen, wobei er heftig und laut atmet. Oder er sitzt am Schreibtisch, rauft sich die Haare, stöhnt, kaut an seinem Stift, steht auf, tigert im Zimmer umher, macht sich Notizen, knüllt verzweifelt oder wütend die Seiten zusammen und wirft sie in den Papierkorb, der schon überquillt.

Das sind nur Klischees, denn wie man in »Vormittag eines Schriftstellers« lesen kann, sieht der Alltag der Autoren oft anders aus. Klischees entstehen aber nicht ohne Grund. In diesem Kapitel geht es deshalb um Autoren, die sehr schnell schreiben, um Schriftsteller, die vor Angst kein Wort mehr herausbekommen, und um Tricks, Schreibblockaden zu überlisten.

Eine fehlende Rubrik im Guinness-Buch der Rekorde

Seit einiger Zeit macht den Menschen das Anfertigen von Listen, am besten mit Rangfolge, besonderen Spaß. Darin ordnen sie Tiere nach ihrer Größe, Herrscher nach ihrer Regierungszeit oder Filme nach der Anzahl der Oscars, die sie gewonnen haben. Irgendwie scheinen auch alle ganz wild auf Rekorde zu sein. Doch im »Guinness Book of Records«, das sich ausschließlich um Höchstleistungen kümmert, findet sich zwar das kleinste Buch der Welt, aber nirgendwo steht etwas über den schnellsten Romanautor, die fixeste Erzählerin oder das Buch mit

189

ROLF-BERNHARD ESSIG SCHREIBERLUST & DICHTERFRUST

der längsten Entstehungszeit. Dabei wäre es schon interessant, mehr darüber zu erfahren, wie viele Tage, Wochen, Monate so ein Text frisst. Und es wäre durchaus möglich, die Bücher der Weltliteratur nach ihrer Entstehungszeit, die berühmtesten Autoren nach ihrer Schreibgeschwindigkeit, nach der Zahl ihrer Werke oder ihrer veröffentlichten Seiten zu ordnen. Man müsste nur in den Briefen der Autorinnen und Autoren, in den Tagebüchern und Verlagsverträgen nachsehen, dann fände man erstaunliche Zahlen zu Rekordzeit, Unermüdlichkeit oder Schnecken tempo.

Hier folgen zumindest ein paar zufällig herausgepickte Daten. Von 1882 bis 1887 schrieb Karl May allein an so genannten Kolportageromanen (nicht sehr anspruchsvollen Fortsetzungsromanen) 24 000 Druckseiten. Das entspricht – für die heutigen Computerbenutzer anschaulicher – ungefähr 42 000 000 Zeichen in fünf Jahren. Es wären knapp 100 Bücher mit einem Umfang, wie bei diesem hier, dass du gerade liest. Ich dagegen habe den Vertrag im Januar 2004 unterschrieben und das Manuskript erst im Januar 2006 abgeschlossen. Natürlich musste ich auch eine Menge anderer Dinge tun, u. a. ein anderes Buch beenden, und hatte sehr viel zu recherchieren. Aber das galt für Karl May erst recht, der noch weitere Erzählungen und Romane in dieser Zeit verfasste. Außerdem schrieb er jedes Wort mit der Hand, mit Tinte und Feder! Und das dauert viel länger als tippen. Karl May schrieb also seine Romane ungefähr 40mal so schnell wie ich mein Sachbuch! Vor dieser Leistung ziehe ich meinen Hut!

Der französische Krimi-Autor Georges Simenon gilt als einer der schnellsten unter den ernst zu nehmenden Autoren. Er rechnete in späteren Jahren, als er langsamer wurde, mit ungefähr vier Wochen für einen Roman von 200 Seiten; inklusive Recherche, Vorbereitungen, Korrekturen. Das eigentliche Schreiben mit der Schreibmaschine dauerte eine Woche.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann schrieb seine gruselige Erzählung »Der Sandmann« wahrscheinlich in einer Nacht. Jedenfalls steht auf der ersten Seite des Manuskripts außer dem Titel »d. 16. Novbr.

190

[November] 1815 1 Uhr Nachts«. Die Schrift auf den Blättern fliegt förmlich, an vielen Stellen hat Hoffmann beim Schreiben gleich etwas durchgestrichen und korrigiert, dann wieder Wörter oder Sätze unvollständig gelassen, andere so flüchtig geschrieben, dass sie unleserlich sind: eine wilde Jagd mit lohnender Beute. Denn die Geschichte mit ihren Spukgestalten und dramatischen Ereignissen rund um den armen Nathanael und den weiblichen Androiden, in den er sich verliebt, begeistert noch heute. Nur acht Tage nach der Niederschrift schickte E. T. A. Hoffmann den Text in Reinform an den Verleger Reimer; nur zwei größere und einige kleinere Änderungen hatte er vorgenommen. Die knapp 40 Druckseiten (das entspräche heute mehr als 75 000 Zeichen) schaffte Hoffmann also in einer Nacht.

Vor solchen Leistungen steht man voller Bewunderung und Unverständnis. Wie kann jemand – schon rein körperlich – so schnell arbeiten und dabei doch so wundervolle Literatur verfassen? Dabei sollte ich vielleicht noch erwähnen, dass Schreiben subjektiv und objektiv anstrengend ist. Als ich einmal den Dichter Peter Rühmkorf überraschend besuchte, öffnete er mir erst nach längerer Zeit die Tür. Er sah aus wie ein Gespenst, ausgelaugt, bleich, abwesend. »Ich habe gerade an einem Text gearbeitet«, entschuldigte er sich. Die große Anstrengung stand ihm überdeutlich ins Gesicht geschrieben.

Das berauschende Glück des Schreibens in einem Zug

Weil es so unglaublich ist, wenn ein schöpferischer Rausch einen Autor hinreißt, dachte man im Altertum, es sei gar nicht der Mensch, der da ein Werk erschaffe. Er sei vielmehr nur von einem Gott besessen, der aus ihm spreche. Dichter galten in einem positiven Sinn als Wahnsinnige, die göttliche Wahrheiten verkündeten. So empfand es auch ein antiker Sänger wie Homer als Gnade und Göttergeschenk, dichten zu können. Er und viele andere Dichter der Antike baten zu Beginn eines Werks die Muse, die Göttin der Sangeskunst, ihnen die richtigen Worte einzugeben. Wenn später ein Autor wie in Trance, jedenfalls in großer

191

Geschwindigkeit und schön gestaltet, etwas schrieb, dann sprach man immer noch von Inspiration. Das heißt nicht nur »Einfälle«, sondern so viel wie »Begeisterung« (da steckt »Spiritus« für »Geist« drin!) oder – wie es die Dichterin Regina Catharina von Greiffenberg (1633–1694) schön wörtlich nannte – »Geisteseingeben«. Wer dieses Gefühl schon einmal gehabt hat, sehnt sich sehr danach, aber leider (oder zum Glück?) lässt sich die Inspiration meist nicht kommandieren. Ohne sie geht dann oft gar nichts mehr und man muss saure Wochen des Wartens durchleben.

Franz Kafka, erlebte so eine schwierige Zeit 1912. Er hatte schon sehr seltsame, sehr beeindruckende und etwas unheimliche Geschichten geschrieben, aber er war sich nicht sicher, ob er wirklich ein Schriftsteller sei. So einer wie Goethe, den er neidvoll bewunderte, oder wenigstens so einer wie sein erfolgreicher Freund Max Brod (1884–1968). In sein Tagebuch notierte er, wie es mit dem Schreiben ging:

- 1. 4. 1912 »Zum erstenmal seit einer Woche ein fast vollständiges Misslingen im Schreiben. Warum?«
- 6. 5. 1912 »11 Uhr zum erstenmal seit einiger Zeit vollständiges Misslingen beim Schreiben. Das Gefühl eines geprüften Mannes.«
- 1. 6. 1912 »Nichts geschrieben.«
- 2. 6. 1912 »Fast nichts geschrieben.«
- 7. 6. 1912 »Arg. Heute nichts geschrieben. Morgen keine Zeit.«
- 9. 7. 1912 »So lange nichts geschrieben. Morgen anfangen. Ich komme sonst wieder in eine sich ausdehnende unaufhaltsame Unzufriedenheit; ich bin schon eigentlich drin.«

Es ist zum Verzweifeln. Fast nichts gelingt ihm. Er quält sich. Er kennt kein Gegenmittel. Doch gibt er immerhin, obwohl er es selbst kaum versteht, nicht auf. Da geschieht das Unerwartete. Er schreibt in sein Tagebuch die Geschichte »Das Urteil«, 14 Druckseiten ist sie lang. Am 23. September 1912 notiert er direkt anschließend (und der Schwung, das Glück, die Verwunderung und der Stolz sind in der sehr langen Eintragung deutlich spürbar):

»Die Geschichte ›Das Urteil‹ habe ich in der Nacht vom 22. bis 23.

192

von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die furchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gesagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer vorbereitet ist, in dem sie vergehn und aufstehn. Wie es vor dem Fenster blau wurde. Ein Wagen fuhr. Zwei Männer über die Brücke giengen. Um 2 Uhr schaute ich zum letzten Male auf die Uhr. Wie das Dienstmädchen zum ersten Mal durchs Vorzimmer gieng, schrieb ich den letzten Satz nieder. Auslöschten der Lampe und Taghelle. Die leichten Herzschmerzen. Die in der Mitte der Nacht vergehende Müdigkeit. Das zitternde Eintreten der Schwestern. Vorlesung. Vorher das Stichtrecken vor dem Dienstmädchen und Sagen: Ich habe bis jetzt geschrieben.« Das Aussehn des unberührten Bettes, als sei es hineingetragen worden. Die beständige Überzeugung, dass ich mich mit meinem Romanschreiben in schändlichen Niederungen des Schreibens befinde. Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solch vollständiger Öffnung des Leibes und der Seele. Vormittag im Bett. Die immer klaren Augen.«

Kafka zeigt sich hier als glücklich erschöpfter Schöpfer. Seine Geschichte »Das Urteil« ist nicht so lang (ca. 25.000 Zeichen), aber alles stimmt in ihr, alles funktioniert, ist gelungen und schön. Und sie wird von den Schwestern wie von den Freunden sehr positiv aufgenommen. Immer wieder hat er versucht, etwas wie dies zu schaffen. Jetzt ist es endlich geschehen. Er fühlt so etwas wie den Durchbruch als Literat. Tatsächlich löst diese Schreiberfahrung einen wahren Schub von weiteren Texten aus, die rasch hintereinander entstehen: In den drei Monaten bis Jahresende 1912 schreibt er die Erzählung »Die Verwandlung« und den größten Teil seines unvollendeten Romans »Der Verschollene«, dazu weit über hundert Briefe, die gedruckt etwa zweihundert Seiten einnehmen. Und das alles neben seiner Arbeit als Angestellter der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt!

193

ROLF-BERNHARD ESSIG

SCHREIBERLUST & DICHTERFRUST

Aber obwohl er beschwörend notiert: »nur so kann man schreiben«, wird er später nur noch zweimal sehr fruchtbare, aber nicht ganz so glückliche Schreibphasen erleben. Trotzdem hört Kafka nicht auf, Literatur zu verfassen; nur die Art der Produktion ändert sich.

Der Schreibbrauch als Wunder und als nützliche Angelegenheit

Wie Kafka kennen viele Schriftsteller den wunderbaren Schreibbrauch. Wer ihn erlebt hat, hofft dringend auf Wiederholung. Die fast geisthaft rasche Entstehung von Werken wie bei Kafka oder mehr noch bei Karl May oder Georges Simenon inspirierte selbst zu abenteuerlichen Geschichten und zu vielen Fragen: Wo kommen all die Gedanken her? Wie kann ein Autor sie in so kurzer Zeit kunstvoll organisieren? Wie hält er diese Schreibanfälle körperlich durch?

Psychologen erscheint der Schreibbrauch nicht ganz so unerklärbar. Sie wissen, dass es Voraussetzungen für diese Wunder gibt und dass gar nicht so wenige Schriftsteller das Produzieren in einem Zug zu einer Art Gewohnheit machen können.

Wenn Johann Wolfgang Goethe seinen Roman »Die Leiden des jungen Werthers« in wenigen Wochen ohne Konzept niederschreibt, dann liegt das auch daran, dass er schon lange die Gedanken dazu mit sich im Kopf herumgetragen hat. Es gibt viele solche Kopfarbeiter, die ein etwas herumdenken, bis sich die Gedanken geklärt haben. Dann legen sie los und ein erstaunliches Tempo vor. E. T. A. Hoffmann gehört dazu, oft auch Goethe. Der Diener, dem Goethe seine Werke in der Regel diktierte, und die Nachwelt wissen von solcher Vorarbeit nichts, da sie keine Spuren hinterlässt. Deshalb ist das Erstaunen groß. Bei Goethes »Werther« kommt dazu, dass er hier eigene Erlebnisse einarbeitet, die er nach Reihenfolge und Art gut kennt; auch das erleichtert die Arbeit. Schließlich haben Autoren bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auf der Schule oder an der Universität Rhetorik gelernt, also die Kunst, Gedanken spannend, angemessen, wirkungsvoll in Worte zu fassen. Das allein macht keinen Dichter aus. Aber es erleichtert das

194

Schreiben ungemein, wenn man gewohnt ist, sich leicht und geläufig auszudrücken.

Viel schneller als Goethe schrieb der schon erwähnte französische Autor Georges Simenon. Dabei half ihm am Anfang sicher die Skrupellosigkeit. Er wollte mit seinen Texten Geld verdienen. Also schrieb er, was verlangt wurde: Dutzendware, kleine, schnelle Geschichten oder Romanchen, die keinen großen Anspruch erhoben. Gleichzeitig versuchte er abends Besseres zu verfassen. Auf diese Weise entstanden in rasendem Tempo Romane gleich haufenweise. Simenon, der das Schreiben mal »ein seltsames Handwerk« nannte, machte damals eine Art Lehrzeit durch, in der er reichlich Erfahrung sammeln konnte. Schon das führte zu einer großen Geläufigkeit beim Schreiben.

Mit der Zeit wurden seine Romane – Übung macht den Meister – immer besser. Obwohl er bis zuletzt das Unterhaltende seiner Bücher wichtig fand, nahm ihn die Literaturkritik auf einmal ernst. Zum wirtschaftlichen Erfolg kam der Ruhm. Dabei schrieb er weiter mit hoher Geschwindigkeit, was ja oft als Beweis schlechter Qualität gesehen wird. Obwohl er hunderte von Romanen geschrieben hatte, sah sich Simenon gegenüber anderen Künstlern benachteiligt: »Ich beneide Maigret. Sie malen viel mehr Bilder, als wir Romane schreiben. Dennoch sind Ihre Bilder ebenso vollkommene Werke. Warum?«

So ungefähr zweihundert Seiten zählen Simenons Romane, darunter sehr viele Krimis, in dem es bestimmte Gesetzmäßigkeiten schon gibt, erleichtert das Schreiben, genauso eine Figur, deren Geschichte man weiterführt. Man kann schon damit rechnen, dass viele Leser sie kennen, muss sich also nicht mehr ganz so viel ausdenken. Simenon hatte aber noch eine weitere Methode, die rasches Schreiben ermöglichte. Wie die aussieht, hält er fest, als er »Le Train« (auf Deutsch heißt das Buch: »Der Zug aus Venedig«) anfangt: »Gestern habe ich mich gegen dreiviertel vier Uhr an diesem selben Schreibtisch eingerichtet, das ›Do not disturb‹ an den beiden Türen, den Kaffee neben mir, vier Dutzend neue, frisch gespitzte Bleistifte, einen ebenfalls neu-¹¹⁾ Schreib-

195

block, gelbliches Papier und den Umschlag aus Konzeptpapier mit Namen, Alter, Adresse meiner Personen – einen Stapel Eisenbahnfahrpläne ... Geschlossene Vorhänge, geputzte Maschine und Pfeifen ... Kurz, die Routine, die zum Aberglauben ausgeartet ist. Wie gewöhnlich acht bis zehn Tage Vorbereitung, die sehr unangenehm sind und in denen ich schlechter Laune bin. Ich probiere Themen, Personen aus, wie man gebrauchte Kleider oder möblierte Zimmer ausprobieren würde ...»

Simenon geht also bestens vorbereitet an die Arbeit, er schreibt nicht ins Blaue hinein, er konzentriert sich allein auf das Buch, das entstehen soll. Das Ritual ist dabei wirklich nur »Aberglauben«, wie er schreibt. Denn einmal hatten ihn äußere Umstände gezwungen, anders zu arbeiten – und das Buch wurde genauso gut wie die anderen. Dennoch blieb Simenon beim Ritual.

Im Fall von »Le Train« aber geschieht wieder etwas Unerwartetes: »Ich habe den Titel geschrieben: »Le Train«, dann zehn Zeilen, die mich nicht überzeugten. Dann habe ich aufgehört und nachgedacht. Keine Panik, keine Angst wie sonst, wenn ich merke, dass es nicht klappt. Tatsächlich hätte ich diesen Roman schreiben können, gewissenhaft, wie eine Aufgabe, wie eine Übung. Vielleicht wäre er nicht schlecht geworden? ... Ich habe aufgehört, weil ich merkte, dass ich diesen Roman nicht aus Bedürfnis schrieb, sondern aus Trotz: ich wollte mir beweisen, dass ich es noch schaffe, vier Romane im Jahr zu schreiben ... Ich habe mein Material wieder aufgeräumt, ohne Melancholie, ziemlich zufrieden mit mir, weil ich es nicht um jeden Preis versucht habe.«

Im Jahr darauf schreibt Simenon »Le Train« dann doch noch! Wie-der braucht er die gewohnten vier Wochen. Aber er hat sich seine Freiheit bewiesen, nicht etwas nur aus »Trotz« zu schreiben, sondern zu warten auf das »Bedürfnis«. Interessant ist, dass der so erfahrene Autor von seiner »Panik«, seiner »Angst« schreibt, die ihn sonst bei Störungen überfällt. Die Masse der vollendeten Bücher, der wirtschaftliche und literarische Erfolg, nichts kann ihm diese Gefühle nehmen.

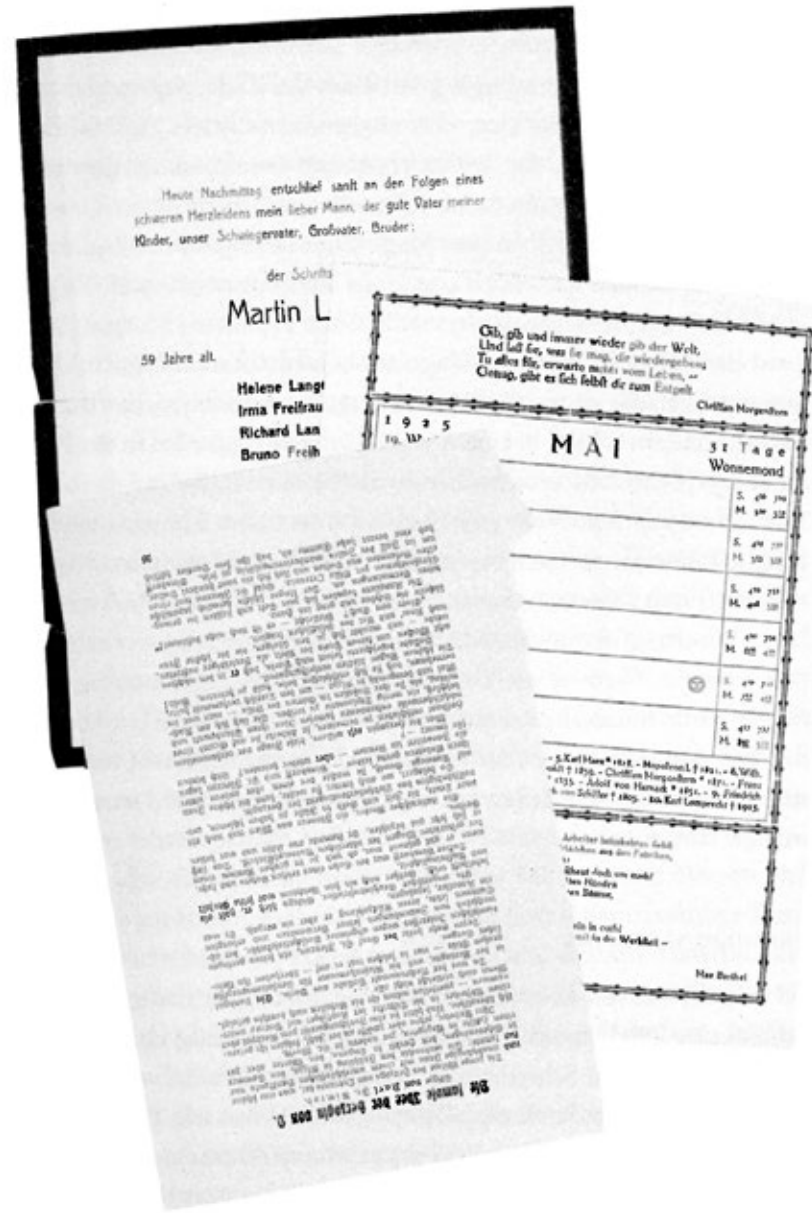
Alle Schriftsteller kennen diese Angst vor dem Moment, an dem man merkt: Plötzlich ist die Schaffenskraft verschwunden, plötzlich fällt einem nichts mehr ein, plötzlich versagt die Konzentration, plötzlich überfällt einen die große Leere und das Papier bleibt weiß. »Ist es vorbeit«, fragen sie sich dann. Diese Ängste gehören zum Qualendsten für Autoren. Simenon schreibt: »Seit ich versuche, schöpferisch zu arbeiten, leide ich und hatte mehr Stunden der Angst als der Euphorie. Je weiter ich vorankam, umso schwieriger wurde es, oder genauer gesagt, ich bekam Schreibangst. Dieses Angstgefühl ist inzwischen so stark geworden, dass ich jedes Mal tagelang, bevor ich einen Roman anfangen, und vor dem ersten Morgen des Schreibens physisch krank bin. Ich habe meine Groschen-Romane in drei oder vier Tagen geschrieben. Dann zwölf pro Jahr (zu Zeiten der Maigret-Romane). Dann sechs (fast zwanzig Jahre lang). Jetzt komme ich auf vier, denn je älter ich werde, desto stärker fühle ich danach die Erschöpfung. Allerdings versuche ich auch, eine immer stärkere Konzentration zu erreichen.«

Was sollen angesichts dieser Produktivität Autoren wie Malcolm Lowry sagen? Nach einem ersten, in jungen Jahren geschriebenen Roman veröffentlichte er noch genau einen weiteren. Sein geniales Buch »Unter dem Vulkan« wurde immerhin ein Erfolg, aber Lowry schrieb ihn viermal völlig neu, saß zehn Jahre daran, war also objektiv etwas langsamer als Simenon. Dabei arbeitete Lowry täglich und hart an dem Buch, korrigierte extrem viel, stellte um, formulierte neu und fand kein Ende. Über solche Abschlussprobleme, über das Korrigieren und Überarbeiten ist mehr im Schlusskapitel »Farewell, My Lovely« zu lesen.

Eindeutig scheint zu sein, dass viele Dichter den Rausch des Schreibens nicht herbeizwingen können. Einige leiden – noch weit mehr als Simenon – an Versagensängsten. Nicht wenige fürchten sich vor dem leeren, weißen Blatt. Wie ein ungeheurer Anspruch lauert es auf dem Schreibtisch, wie ein Abgrund gähnt es. Wie in aller Welt soll man da anfangen? Schon zu Beginn erleben deshalb Autoren zuweilen

ROLF - BERNHARD ESSIG

SCHREIBERLUST & DICHTERFRUST



Rückseiten von Blättern, auf denen Hermann Hesse seinen Roman »Der Steppenwolf« schrieb

den berüchtigten »writer's blocks«, die Schreibblockade: Der Computer summt, die Tasten warten, die Maus ruht, nichts geschieht. Kein Wort will einem einfallen. Was nun?

Warum sind das weiße Blatt, der leere Bildschirm so erschreckend? Der Amerikaner John Irving hat viel Erfahrung mit dem Bücherschreiben und lehrt es auch. Seinen Studenten in den Kursen für kreatives Schreiben erklärt er gern das Phänomen »weißes Blatt« so: »Das Wunderbarste und Erschreckendste an dem leeren Blatt Papier, das auf den ersten Satz eures nächsten Buches wartet, besteht darin, dass es völlig unbeindruckt von eurem bestehenden oder nichtvorhandenen Ruf ist. Dieses leere Blatt hat eure früheren Werke nicht gelesen, es vergleicht euch weder mit seinem Lieblingsroman aus eurer Feder, noch belächelt es spöttisch eure alten Fehlschläge. Das ist das ungeheure Belobende und absolut Erschreckende an einem Anfang – an jedem neuen Anfang. An diesem Punkt wird selbst ein noch so erfahrener Lehrer immer wieder zum Schüler.«

Möglichkeiten, Schreibblockaden zu überwinden

Zum Glück gibt es Tricks und Strategien, um sich und die Angst zu überlisten. Vielleicht können dir ja einige davon sogar nützlich sein. Wenn mir beim Schreiben eines Zeitungsartikels nichts einfällt, schreibe ich zum Beispiel schon mal meinen Namen hin, der normalerweise ans Ende kommt. Dann steht wenigstens schon etwas da und der Bildschirm wirkt nicht mehr so grenzenlos leer. Es ist wahrscheinlich albern, ich muss oft über mich lachen dabei – und *das* zumindest hilft. Friedrich Schiller, eigentlich ein sehr effizienter und schneller Schreiber, malte gerne Pferdchen, wenn er nachdachte oder ihm nichts einfiel. Immer wieder Pferdchen. Geradezu eine Phobie, also eine fast krankhafte Angst, hatte Hermann Hesse (1877–1962) vor weißem, schönem Schreibpapier. Die Seiten schienen in ihrer Reinheit und Weißheit einen besonders hohen Anspruch auszustrahlen. Deshalb schrieb er lieber auf Schmierpapier: ob Briefe, Kalenderblätter, Todesanzeigen,

198

Speisekarten, Rechnungen – Hauptsache, die Rückseite war zum Schreiben geeignet.

Auch er war übrigens ein Kopfarbeiter, der nach langem gedanklichem Ordnen seine Romane recht zügig niederschrieb. Viele Schriftsteller halten sich an das schon erwähnte Gesetz »nulla dies sine pagina«, also »kein Tag ohne eine Seite«.

Der Bestsellerautor Johannes Mario Simmel folgt ebenfalls diesem Grundsatz, hat aber dazu noch eine kluge Methode entwickelt: »Es gibt ja nichts Grauenhafteres als eine weiße Seite Papier am Morgen. Man kann aber Tricks erfinden. Ich höre am Abend nicht nur mitten in einer Szene auf, von der ich weiß, wie sie weitergeht, und auch nicht in einem Absatz, sondern mitten in einem Wort. Und dann gehe ich in der Früh an meinen Schreibtisch und schreibe das Wort zu Ende und dann den Satz ... und auf diese Weise gelingt es mir immer, mich hineinzuversetzen.« Simmel trennt auch bewusst die Suche nach Material und Informationen vom Schreiben. Zuerst muss er alles zu seinem Gebiet wissen. Dann beauftragt er Anwälte, das Material zu prüfen, denn er schreibt über aktuelle Themen wie Gentechnik, Umweltverschmutzung, Geheimdienstaktionen, Rechtsradikale. Wenn das getan ist, schreibt er jeden Tag, egal ob Feiertag oder Wochenende, ganz regelmäßig und ganz streng: »Soundsovielte Zeilen am Tag müssen es sein, mehr ist erlaubt, weniger ist verboten.«

Rolf-Bernhard Essig: Vom Rausch und der Qual beim Schreiben. Aus: R.-B. E.: Schreiberlust & Dichterfrust. Kleine Gewohnheiten und große Geheimnisse der Schriftsteller. München: Hanser 2007, S. 189–200.

ROLF-BERNHARD ESSIG RAPIDOGRAPH



Aren't all technical pens essentially the same? No, they're not! The rotring rapidograph is different from the rest – and the capillary cartridge is what sets it apart. With other technical pens, every time you change the ink you have to carefully clean the pen, a messy, time-consuming job. Or, in the case of disposable pens, you throw the whole thing away. What a waste!

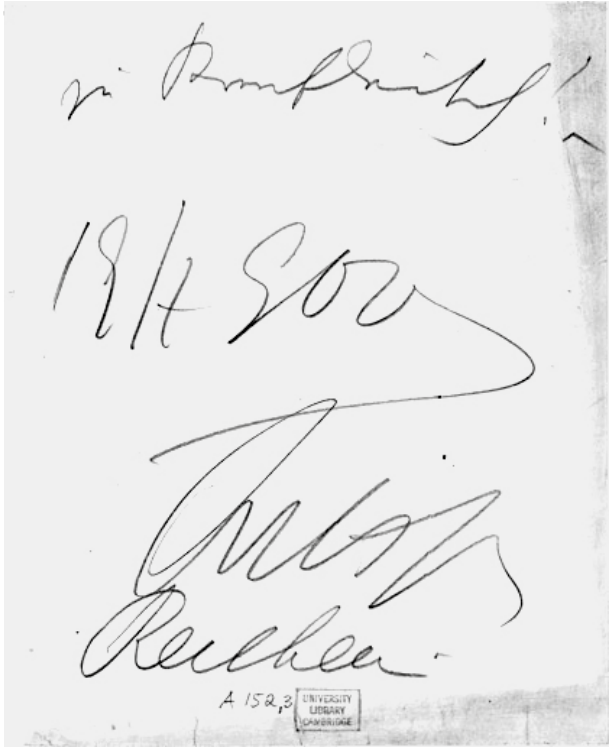


The rapidograph capillary cartridge benefits for you:

- No messy, time-consuming cleaning of the breathing system.
- Complete reliability under almost all working conditions.
- Ink is used down to the last drop – less wastage, more economical.
- Immediate startup – less interruption of work.
- Excellent cap-off time.
- No blobbing or leaking thanks to the unique large-capacity double-rotating helix.



Arthur Schnitzlers (1862–1931) bedient sich in seiner Novelle *Leutnant Gustl* (1901) stilistisch der Gedankenstrom-Technik: Der Leser erlebt eine verzweifelte Nacht des Protagonisten als ununterbrochenen inneren Monolog. In der Erstausgabe legt Schnitzler besonderen Wert darauf, dass er den Text ebenso in einem Flow von wenigen Tagen – vom 13. bis zum 17. Juli 1900 – geschrieben habe. Wie die Datierung auf der letzten Seite des erhaltenen Manuskripts belegt, verkürzt er die faktische Schreibzeit damit um zwei Tage.



Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl* (Erstausgabe S. Fischer 1901), letzte Druckseite mit dem frisierten Datumsvermerk: «Reichenau, 13.–17. Juli 1900.» Museumsgesellschaft Zürich.

Letzte Seite von Arthur Schnitzlers Manuskript zu *Leutnant Gustl* mit dem Schlusssatz «[Dich hau' ich] zu Krenfleisch!», in hektischen Schriftzügen signiert und auf den 19. Juli 1900 datiert mit «19/7 1900 | Arthur | Reichenau». Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library.

ARTHUR SCHNITZLER

SCHREIBREKORDE

Über das Werk selbst kann ich Ihnen nichts weiter sagen, als daß unglückliche Verhältnisse mich zwangen, es in höchstens fünf Wochen zu schreiben.

Georg Büchner über *Dantons Tod* (1835)

Der Grund ... war einfach der, daß ich seit vier oder fünf Wochen wie toll gearbeitet und in dieser verhältnismäßig kurzen Zeit einen ganzen Roman niedergeschrieben habe. Ist man mal im Zuge, so darf man sich nicht unterbrechen, man kommt in die entsprechende Stimmung fast nie wieder hinein.

Theodor Fontane über *Der Stechlin* (1897)

Es ist eines der wenigen Bücher und gewiß das erste, das wie in Trance geschrieben wurde, in einem einzigen Rausch der Schöpfung und ohne die sonst üblichen monatelangen Pausen des Haders und Zweifels. Die eruptive Befreiung von einem lastenden Druck.

Urs Widmer über Joseph Conrads *Herz der Finsternis* (1899)

Und nun strömten mir die Ideen in Überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman *Die andere Seite* geschrieben war.

Alfred Kubin über *Die andere Seite* (1908)

Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm, ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino), alles, was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht.

Rainer Maria Rilke über die *Duineser Elegien* (1922)

Habe ich dir schon erzählt [...], daß ich letzten Sonntag plötzlich in der Nacht um drei aufgestanden bin [...], mich hingesetzt habe und bis um zehn Uhr morgens [...] geschrieben habe. Eine lange Novelle. 22 Seiten folio mit kleinem Spatium und gleich ins Reine. Es tut doch gut, wenn man zwei Monate fast mit Schreiben ausgesetzt hat, gezwungenermaßen, gewiss, aber dann hat sich allerlei in einem angesammelt, von dem man gar nichts weiss und das plötzlich eines Tages ausbricht, und dann ist es, als werde einem diktiert. Ich habe kaum durchgestrichen – das lief und lief.

Friedrich Glauser über *Kuik* (1937)

Unter solchen Umständen, nach so langen und vielen geheimen Vorbereitungen, schrieb ich den «Werther» in vier Wochen, ohne dass ein Schema des Ganzen, oder die Behandlung eines Teils irgend vorher wäre zu Papier gebracht gewesen. Ich hab das Werklein ziemlich unbesusst, einem Nachtwandler ähnlich, geschrieben. Johann Wolfgang von Goethe über *Die Leiden des jungen Werther* (1774)

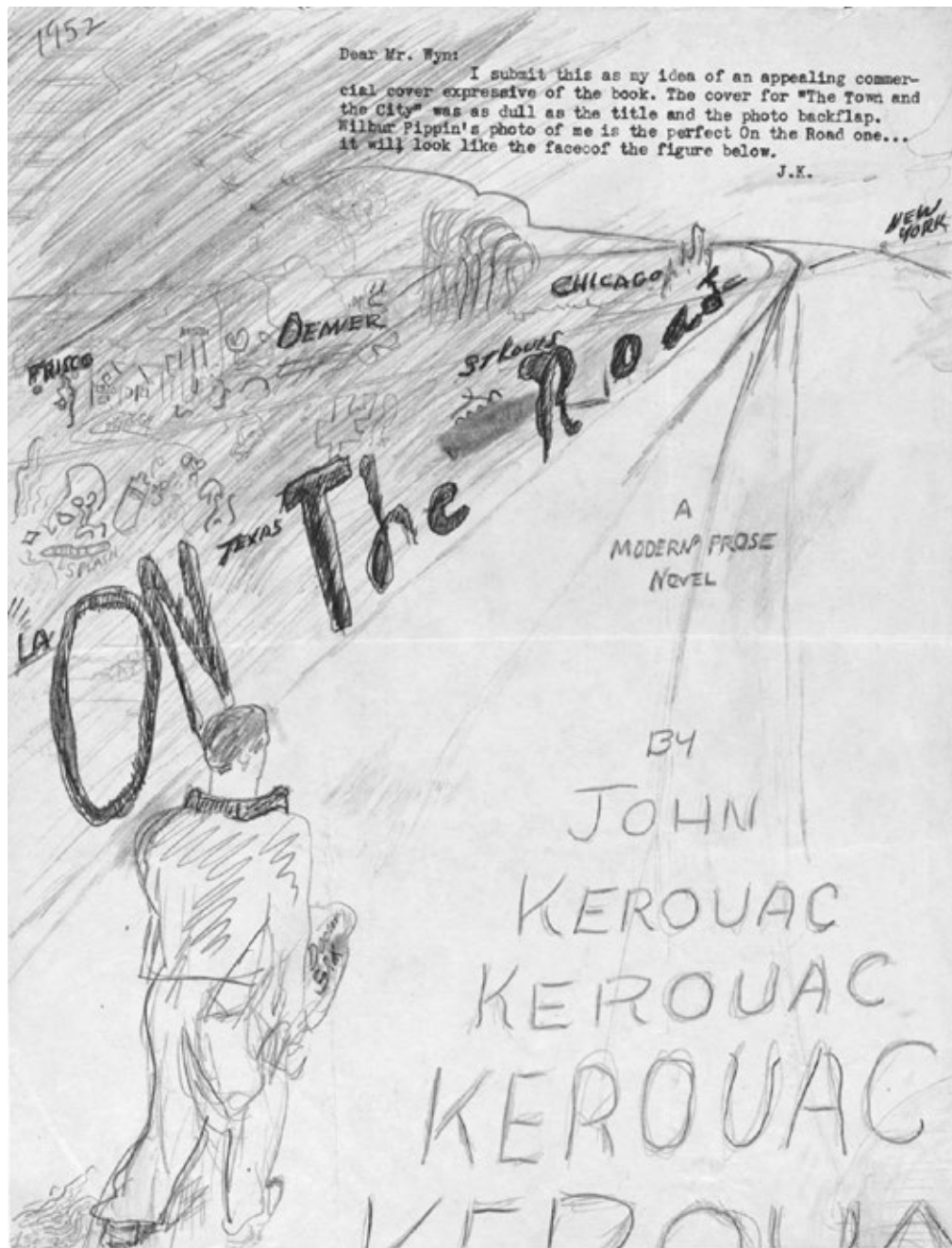
Das zarte Geklapper der Letternhebel, das metallische Klingen der Verschiebung, das Glöckchen, dessen helle Kinderstimme die Zeilenenden ausruft: das gibt einen Rhythmus, der das Hirn mitschwingen macht, eine Melodie, die unwiderstehlich Text ansaugt.

Alfred Polgar: An den Rand geschrieben. Berlin: Rowohlt 1930, S. 136.

ALFRED POLGAR

LA RAPIDISSIMA





Jack Kerouac: Selbstgezeichneter Umschlagentwurf für den Roman «On the Road» (1952).
Isaac Gewirtz: Beatific Soul. Jack Kerouac on the Road. New York 2007, S. 108.

JACK KEROUAC

ESSENTIALS OF SPONTANEOUS PROSE

SET-UP

The object is set before the mind, either in reality. as in sketching (before a landscape or a cup or old face) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object.

PROCEDURE

Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image.

METHOD

No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas--but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases)--"measured pauses which are the essentials of our speech"--"divisions of the sounds we hear"--"time and how to note it down." (William Carlos Williams)

SCOPING

Not 'selectivity' of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought, swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement, like a fist coming down on a table with each complete utterance, bang! (the space dash)-Blow as deep as you want-write as deeply, fish as far down as you want, satisfy yourself first, then reader cannot fail to receive telepathic shock and meaning excitement by same laws operating in his own human mind.

LAG IN PROCEDURE

No pause to think of proper word but the infantile pileup of scatological buildup words till satisfaction is gained, which will turn out to be a great appending rhythm to a thought and be in accordance with Great Law of timing.

TIMING

Nothing is muddy that runs in time and to laws of time-Shakespearian stress of dramatic need to speak now in own unalterable way or forever hold tongue-no revisions (except obvious rational mistakes, such as names or calculated insertions in act of not writing but inserting).

CENTER OF INTEREST

Begin not from preconceived idea of what to say about image but from jewel center of interest in subject of image at moment of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion-Do not afterthink except for poetic or P.S. reasons. Never afterthink to "improve" or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind-tap from yourself the song of yourself, blow!-now!-your way is your only way-"good"-or "bad"-always honest ("ludi-crous"), spontaneous, "confessionals" interesting, because not "crafted." Craft is craft.

STRUCTURE OF WORK

Modern bizarre structures (science fiction, etc.) arise from language being dead, "different" themes give illusion of "new" life. Follow roughly outlines in outfanning movement over subject, as river rock, so mindflow over jewel-center need (run your mind over it, once) arriving at pivot, where what was dim-formed "beginning" becomes sharp-necessitating "ending" and language shortens in race to wire of time-race of work, following laws of Deep Form, to conclusion, last words, last trickle-Night is The End.

MENTAL STATE

If possible write "without consciousness" in semi-trance (as Yeats' later "trance writing") allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so "modern" language what conscious art would censor, and write excitedly, swiftly, with writing-or-typing cramps, in accordance (as from center to periphery) with laws of orgasm, Reich's "beclothing of consciousness." Come from within, out-to relaxed and said.

JACK KEROUAC

ESSENTIALS OF SPONTANEOUS PROSE

Jack Kerouac: Essentials of Spontaneous Prose. Aus: The Black Mountain Review Nr. 7 (1957), S. 228.

1. Scribbled secret notebooks, and wild typewritten pages, for your own joy
2. Submissive to everything, open, listening
3. Try never get drunk outside yr own house
4. Be in love with yr life
5. Something that you feel will find its own form
6. Be crazy dumb saint of the mind
7. Blow as deep as you want to blow
8. Write what you want bottomless from bottom of the mind
9. The unspeakable visions of the individual
10. No time for poetry but exactly what is
11. Visionary tics shivering in the chest
12. In tranced fixation dreaming upon object before you
13. Remove literary, grammatical and syntactical inhibition
14. Like Proust be an old teahead of time
15. Telling the true story of the world in interior monolog
16. The jewel center of interest is the eye within the eye
17. Write in recollection and amazement for yourself
18. Work from pithy middle eye out, swimming in language sea
19. Accept loss forever
20. Believe in the holy contour of life
21. Struggle to sketch the flow that already exists intact in mind
22. Don't think of words when you stop but to see picture better
23. Keep track of every day the date emblazoned in yr morning
24. No fear or shame in the dignity of yr experience, language & knowledge
25. Write for the world to read and see yr exact pictures of it
26. Book movie is the movie in words, the visual American form
27. In praise of Character in the Bleak inhuman Loneliness
28. Composing wild, undisciplined, pure, coming in from under, crazier the better
29. You're a Genius all the time
30. Writer-Director of Earthly movies Sponsored & Angeled in Heaven

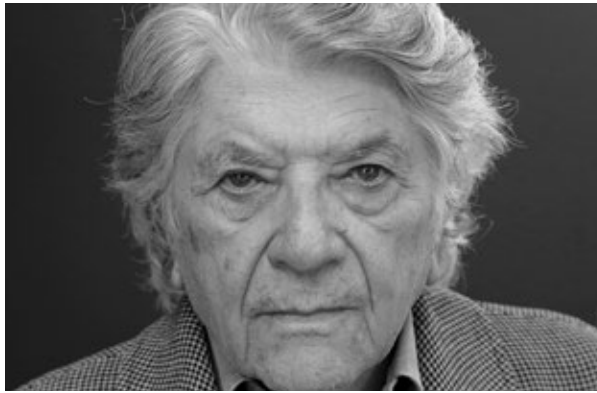


Foto: Stephan Hermann

«Ich war immer gejagt von meiner Schreibsucht.»

Interview mit Paul Nizon, Robert Walser Zentrum Bern, 24.6.2016

Andreas Schwab

1977 sind Sie nach Paris gezogen, in eine für Sie neue Umgebung. Sie haben dort Romane und Journale geschrieben. Mich interessiert, wie Sie ihr Arbeitsleben in Paris einrichteten. Können Sie uns etwas über Ihren Schreibprozess erzählen?

Die Basis meiner Schreibexistenz besteht darin, dass ich immer Schreibateliers gehabt habe. Ich habe immer streng getrennt zwischen Domizil mit bürgerlichem oder unbürgerlichem Leben und Arbeitsort. Also habe ich auch in Paris über 20 Ateliers benutzt, irgendwo in der Stadt. Und dadurch hatte ich immer den Zwang, die Stadt zu durchqueren, um an meinen Arbeitsort zu gelangen. Für mich war das Zurarbeitgehen eine Bedingung ersten Grades.

Inwiefern?

Meine Bücher sind ja Grossstadtbücher. Das Einsammeln von Ansichten und Gedanken beim Hin- und Zurückfahren hat eine grosse Rolle gespielt. Das Marschieren ist auch eine physische Motorik. Ich habe manchmal gedacht, dass ich nicht nur an Sätze denke, sondern sie fast hinsetze mit meinen Füßen. So physisch empfand ich das Schreiben.

Wie haben Sie ihre Arbeit im Atelier organisiert?

Ich hatte immer das Bedürfnis der totalen Abkapselung meiner Arbeitswelt. Es gibt keine Besuche in meinem Atelier, meistens auch kein Telefon. Eine totale Arbeitszelle. Eine Zeit lang habe ich vor Arbeitsbeginn manchmal Musik gehört.

Gab es spezielle Arbeitstechniken?

Lange Zeit habe ich mit Tonband gearbeitet, und zwar zur Kontrolle erster Passagen. Ich habe die Texte aufgenommen, weil das Musikalische in meiner Sprache eine grosse Rolle spielt. Beim Abhören konnte ich zum Beispiel viel schneller abschätzen, ob der Rhythmuswechsel stimmt, auch

PAUL NIZON

GEJAGT VON MEINER SCHREIBSUCHT

ob die Wiederholungen von Wörtern oder Gedankengängen vorliegen. Heute mache ich das nicht mehr.

Wie waren ihre Ateliers eingerichtet?

Sie waren ganz karg möbliert. Ich nannte das immer mein «Frontmobiliar». Also ein Tisch, ein Stuhl, wenn's hoch kam eine Liege. Es waren die verschiedenartigsten Unterkünfte. Das Buch «Im Bauch des Wals» habe ich in der Nähe des Friedhofs Père Lachaise geschrieben. Es war eine Kleinwohnung, aber ich habe weder Küche noch Bad benutzt.

Mit welchem Gerät schreiben Sie?

Bis heute mit mechanischen Schreibmaschinen. Vor Handschriften habe ich einen wahren Horror. Ich habe immer das Gefühl, dass ich gleich einen Schreibkrampf kriege.

Ist nach einem Tag im Atelier immer gleich viel herausgekommen?

Nein. Manchmal gab es nur ein paar Stunden Textbelagerung, und es gab Tage, an denen das Schreiben mir sozusagen davonlief.

Sind Sie ein langsamer Schreiber?

Überhaupt nicht! Ich schreibe wie ein Jazzpianist. Ich hatte das Gefühl, ich lege meine Hand auf die Tastatur und los geht's, bevor ich überhaupt denke. Das Eruiere der tiefsten Thematik und das Finden der Marschroute waren aufwändig, aber die Ausführung war in der Regel ziemlich unproblematisch. Die besten Stellen sind in einer Art Blindschreiben entstanden.

Wie kommen Sie auf diese Metapher?

Die Eigenart des ersten in Paris entstandenen Romans «Das Jahr der Liebe» besteht darin, dass die Thematik des Romans das Schreiben des Romans selbst behandelt. Hier wird auch der Begriff des Blindschreibens oder Warm-schreibens eingeführt. Wie ein Sportler, der sich in Form bringt.

Wie sind ihre Journale entstanden?

Am Anfang hiessen sie noch nicht so. Es waren wilde Aufzeichnungen vor oder nach der Arbeit. Sie gehörten in meinem Selbstverständnis gar nicht richtig dazu. Mit der Zeit gab es Tausende von Seiten, und ich wusste zunächst gar nicht, was ich damit anfangen soll. Die Menge kam mir zum Bewusstsein, wenn ich von einem Arbeitsort zum nächsten zog.

Wie haben Sie dann ausgewählt?

Ich mochte mich nicht in diese Tonnen von Aufzeichnungen aus einer anderen Zeit verlieren, ich schreckte vor dem ersten Durchpflügen zurück. Darum bat ich eine Herausgeberin oder einen Herausgeber, mir zu helfen. Diese trafen eine erste Auswahl, aber immer mit meinem Mitwissen.

Wurde das Ausgewählte noch überarbeitet?

Nur noch leicht redigiert.

Fiel Ihnen das Romanschreiben schwerer?

Viel schwerer! Nicht das Schreiben an sich, aber das Komponieren, das Bebrüten.

Was gibt es für inspirative Hilfsmittel?

Ich habe sehr viel geraucht. Mein Leben lang, eigentlich schon als Schüler. Ich habe mir nie die Frage gestellt, ob dies mit Inspiration oder Beruhigung oder Aufpeitschung zu tun hat. Und eine Zeit lang habe ich Amphetamine genommen. Ich hatte von meinem Arzt ein Dauerrezept.

Weshalb die Amphetamine?

Es war unglaublich, was man in den 60er- und 70er-Jahren Jahren gesoffen hat. Um mich wach zu halten oder in einen halbwegs nüchternen Zustand zu gelangen, griff ich immer zum Amphetamin, bevor ich mich an die Schreibmaschine setzte. Zumeist handelte es sich um Nachtarbeit.

Betrunken haben Sie nie geschrieben?

Nein, das konnte ich nicht. Beim Schreiben bin ich Teetrinker.

Wie sieht ihr Selbstverständnis als Schriftsteller aus?

Anders als viele heutige Schriftsteller hatte ich nie die Idee: Wenn es nicht geht, kann ich es bleiben lassen, umsatteln oder auf einen Nebenberuf ausweichen. Für mich galt: Entweder es gelingt, oder ich gehe unter. Die Frage war existenziell aufgeladen.

Hatten Sie je Zweifel?

Ich hatte immer Angst zu scheitern, jedoch nie Zweifel an meiner Begabung. Nie. Diesbezüglich war ich im Gegenteil eher grössenwahnsinnig. Die Frage war, ob ich meine Begabung realisieren kann. Ich hatte wahnsinnige Realisierungsskepsis mir gegenüber.

Zu Paris haben Sie gesagt: «Nimm mich an, bring mich hervor». Was war damit gemeint?

Diese Vorstellung war naheliegend in Paris. Die Stadt hat das an vielen weltbekannten Künstlern vollbracht. Picasso, Modigliani oder van Gogh waren alles Hergelaufene. Erst in dieser Stadt sind sie zu ihrem Eigensten gekommen. Die Stadt ist nicht nur inspirierend, sie ist ein harter Prüfstein.

Wie muss man sich ihre Schriftstellertätigkeit vorstellen?

Für mich ist sie ein Synonym für Einsamkeit. Den schöpferischen Prozess kann man mit niemanden teilen. Die Malerateliers sind viel sozialer. In der Schriftstellerei gehört die Abkapselung dazu.

Wie äussert sich das?

Ich habe mich immer abgesetzt zum Schreiben. Für die Familie war mein Schreibleben eine Zumutung, weil ich wenig verfügbar war. Ich ging nie in die Ferien; ja, ich habe Ferien in meinem ganzen Leben gehasst. Ich war ja kein Angestellter, ich hatte nur zuviel Freiheit. Es galt, die Freizeit zu strukturieren, zu überlisten, zu möblieren. Ich war immer gejagt von meiner Schreibsucht, von meinem Schreibkreuz. Immer dachte ich: Das sollte doch eigentlich einleuchten, dass diese Arbeit Priorität haben könnte oder sollte. Sie können sagen: Es war eine monomanische Existenz.

Wenn Sie Ihr Leben überblicken, würden Sie den Weg nochmals so gehen? Oder gab es Weggabelungen, von denen Sie jetzt finden, Sie hätten es anders machen sollen?

Schreiben war die Wahl einer künstlerischen Existenz, einer Künstlerexistenz. Wenn ich mir also Vorwürfe mache oder Zweifel hege, dann ist es nur in Bezug auf meine Familie. Die Kinder mögen an ihrem Vater zu kurz gekommen sein. Aber sonst überhaupt nicht.

Ihre Existenz war nicht mit einem bürgerlichen Beruf vereinbar?

Für mich überhaupt nicht. Wenn ich in der NZZ, für die ich eine Zeitlang Kunstkritiker war, von Bordellbesuchen auf eine ernst zu nehmende Weise geschrieben hätte, das wäre einfach lächerlich gewesen.

Aber haben Sie manchmal gedacht: Ich zahle einen zu hohen Preis? Dass Sie Ihre Kinder oder Ihre Frau zu wenig sehen? Oder ist das nicht in ihr Blickfeld geraten?

Natürlich waren das Entscheidungen. Aber ich muss sagen, ich war schon auch da, ich war schon auch ein gegenwärtiger Vater. Aber halt ein Monstrum als Vater, ein Egoist. Und gut, es gab dann auch drei Scheidungen in meinem Leben. Aber bis heute bin ich mit meinen Kindern eng verbunden, auch mit den einstigen Gattinnen im Übrigen.

Wo liegt der Gewinn?

Ich bin einer der wenigen, die im legendären «Larousse» stehen. Ein Konversationslexikon, das die ganze Weltgeschichte abdeckt. In diesen ganzen Jahrtausenden sind nur 28.000 Eigennamen drin, darunter der meine. In meinem Fall ist die Charakterisierung wie folgt: Die Thematik dreht sich um Einsamkeit und Freiheit in einer sinnlichen und raffinierten Prosa. Und dann folgen die Titel. Ja, die Einsamkeit und die Kommunikabilität sind tragende Themen der neuen Weltliteratur. Das sind keine Spezifika. Bei mir kommt noch ein ausgeprägtes Interesse für Sexualität und Erotik hinzu. Insofern könnte man mich ein bisschen in die Nähe von Henri Miller rücken. Nur ein bisschen aber.

Worin unterscheiden Sie sich von Henri Miller?

Was mich stört beim Sexus von Henri Miller ist der Mystizismus. Bei mir ist er etwas weltlicher, aber auch so eine der tiefsten Quellen der Humanität, des tiefsten Erfahrungsbereichs der menschlichen Existenz.

Als Sie Liebeserlebnisse oder Bordellbesuche beschrieben, zum Beispiel in «Jahr der Liebe», hatten Sie nie das Gefühl, das sei jetzt zu exhibitionistisch?

Die Gefahr bei dieser Thematik ist natürlich Überhöhung oder Kitsch oder Pornographie. Und natürlich haben die Feministinnen diesen Aspekt in meinen Büchern bekrittelt oder abgelehnt. Aber gibt aber auch sehr viele Frauen, die das Frauenbild oder die Mann-Frau-Beziehung in meinen Büchern in keiner Weise beleidigend oder anstössig finden. Ich glaube das eigentlich auch nicht. Hervorgehoben wird überall meine Wahrhaftigkeit.

Ein anderer wichtiger Autor für Sie ist Malcolm Lowry. Weshalb?

Für mich ist er einer der mir nahestehendsten Autoren der Weltliteratur, den ich zutiefst bewundere. Er gehört zu meiner Schreibfamilie. In unserer Arbeitsauffassung teilen wir die Ausbeutung der Realität oder der Menschenwelt im Abklatsch der inneren Erlebnisse. Also keine distanzierte Aufrollung von Ereignissen, sondern das Innentheater, die Selbstarchäologie. Das Suchtmoment, der bis zur Selbstzerstörung reichende Einsatz für diese Tätigkeit verbindet uns ferner. Und das Sprachdelirium.

Also Schreiben, ohne je damit aufzuhören?

Richtig, keine Unterbrechungen. Also weder hohe Feiertage noch Ferien. Aber ich war ja kein Auftragsschreiber, ich war einfach mit meiner Arbeit verkettet. Das Schreiben hatte einen Aspekt der Alltäglichkeit, der Zwangshandlung und einer Abhängigkeit.

Können Sie sich das erklären?

Die Realität war immer schon äusserst problematisch für mich. Nur auf Schreibwegen hatte ich das Gefühl, dass ich mit dem Koloss, den man Realität nennt, Fühlung aufnehmen kann. Sonst war es ein Herumtappen in einem uneinschätzbaren Raum. Schreiben war für mich auch eine hygienische Notwendigkeit.

PAUL NIZON

Ich arbeite vormittags, etwa von neun bis zwölf oder halb ein Uhr, täglich, mit seltenen Ausnahmen. Das ist nicht Zwang, sondern Gewohnheit, und eine notwendige; denn will ich etwas zustande bringen, so darf ich nicht viel Ferien machen. Übrigens halte ich es aus Erfahrung mit Baudelaire: «L'inspiration est sans doute la soeur du travail journalier.»

Thomas Mann: Zur Physiologie des dichterischen Schaffens (1928), in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt a.M. 1975, Bd. 11, S. 777–780, hier S. 778.

München, 1912. Foto: Hans von Hülsen.

Pacific Palisades, 1951. Foto: bpk / Hans Hubmann, Nr. Hu GK90.

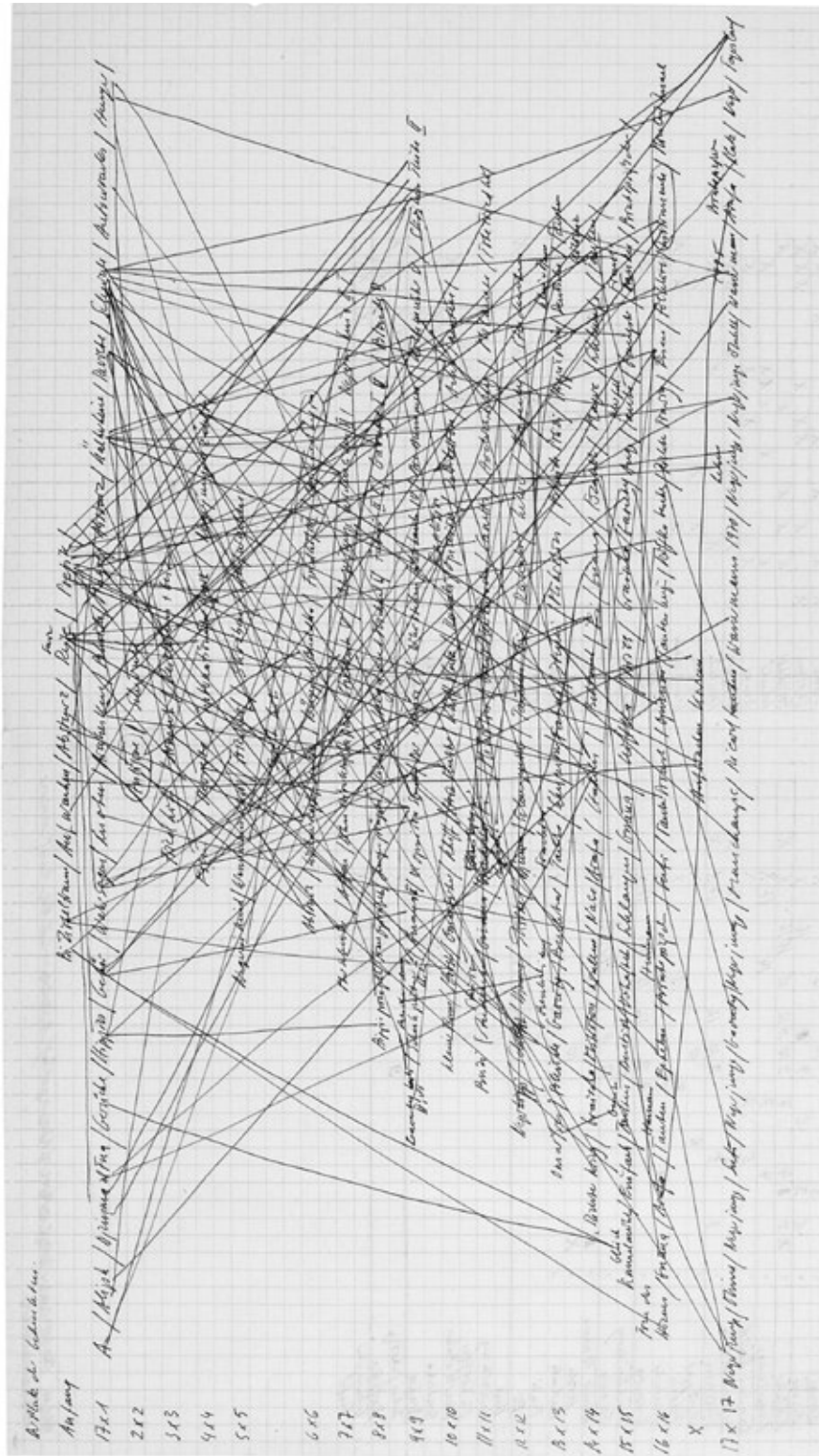
München, 1930. Foto: Keystone View Company, Berlin.

Kilchberg, 1955. Foto: ATP Bilderdienst / Ringier Bildarchiv im Staatsarchiv Aargau.

THOMAS MANN

THOMAS MANN AM SCHREIBTISCH

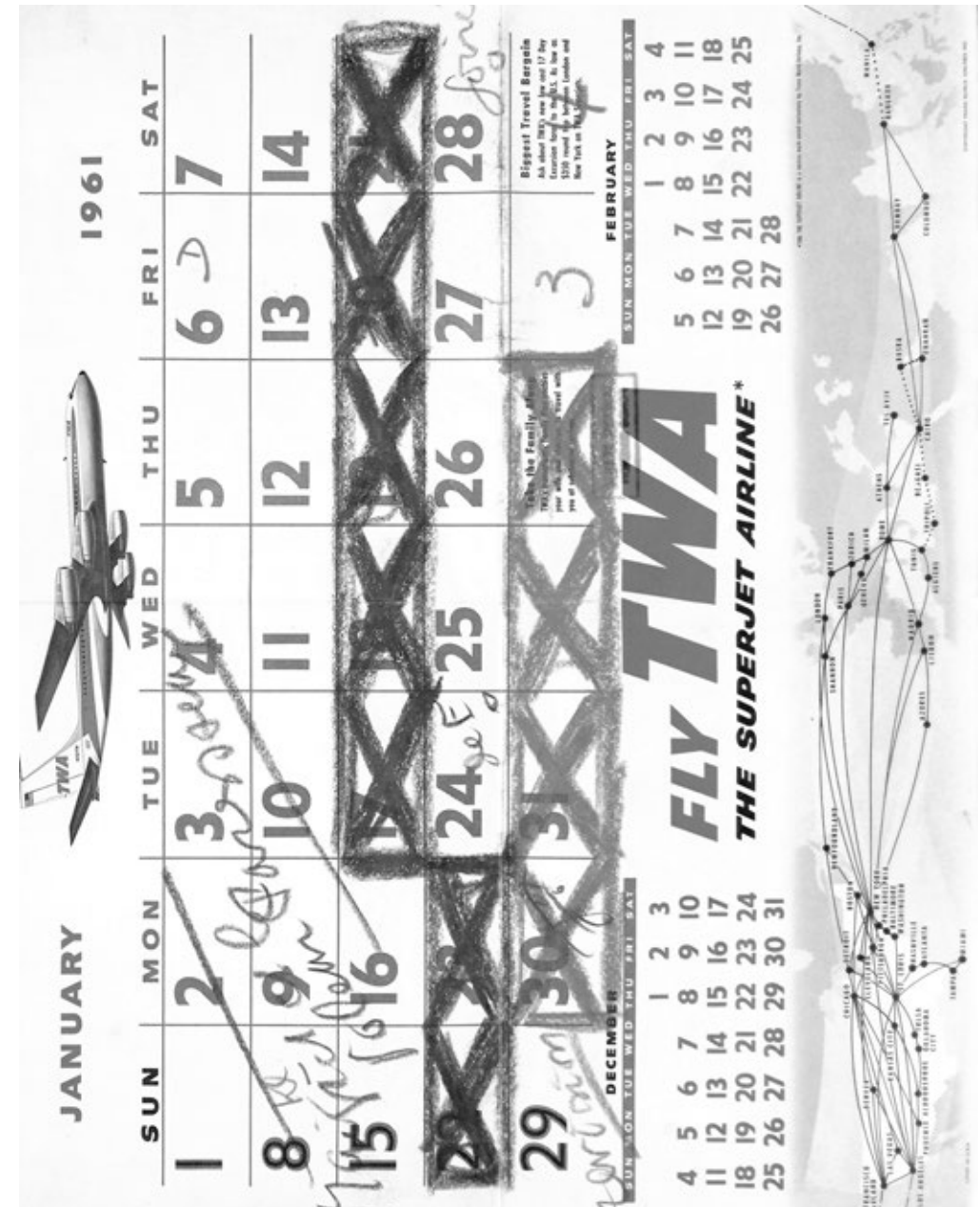




Hubert Fichte: Plan zum Roman *Der Platz der Geheakten* (1989).
Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N. / © S.Fischer Stiftung, Berlin.

HUBERT FICHTE

GEORGES SIMENON



Der französische Kriminalschriftsteller Georges Simenon (1903–1989) ist bekannt dafür, dass er seine Romane in erstaunlicher kurzer Zeit, meist innerhalb weniger Wochen, verfasste: in einer Art kontrolliertem Schreibrausch und mit einer (wie er selbst meint) «Routine, die zum Aberglauben ausgeartet» sei: «Wie gewöhnlich – acht Tage zum Schreiben, einige Tage Entspannung, dann eine Woche lang Durchsicht.» (Im Kalender markiert durch die blauen und roten Kreuze: Niederschrift und Revision.) Schliesslich hiess es jeweils: «So! Noch einen Roman beendet.» In diesem Hochleistungsverfahren entstanden mehrere Bücher pro Jahr, insgesamt 75 Kriminalromane und über 100 sogenannte «Non-Maigrets» neben gut 1000 Kurzgeschichten und 200 anonym verfassten Groschenheften.

Er war ein süchtiger Mensch, beim Schreiben süchtig, tablettensüchtig, morphiumsüchtig, alkoholsüchtig und süchtig nach Frauen. Es wurde mir Stück für Stück klar und am Schluss war ich restlos aufgeklärt. Die Sucht beim Schreiben lernte ich als erstes kennen. Er schrieb immer. Er hat so viel geschrieben, dass ich gar nicht mehr alles nennen kann. Er war penibel und besessen. Besessen auch von Pünktlichkeit. Wenn er morgens nach der Arbeit herunterkam, musste das Frühstück um sieben Uhr fünfzehn auf dem Tisch stehen. Um sieben Uhr sechzehn war eine Katastrophe.

Anna Ditzen über Hans Fallada, in: Ulrike Edschmid, Diesseits des Schreibtischs. Lebensgeschichten von Frauen schreibender Männer, Frankfurt a.M. 1990, S. 54

ANNA DITZEN

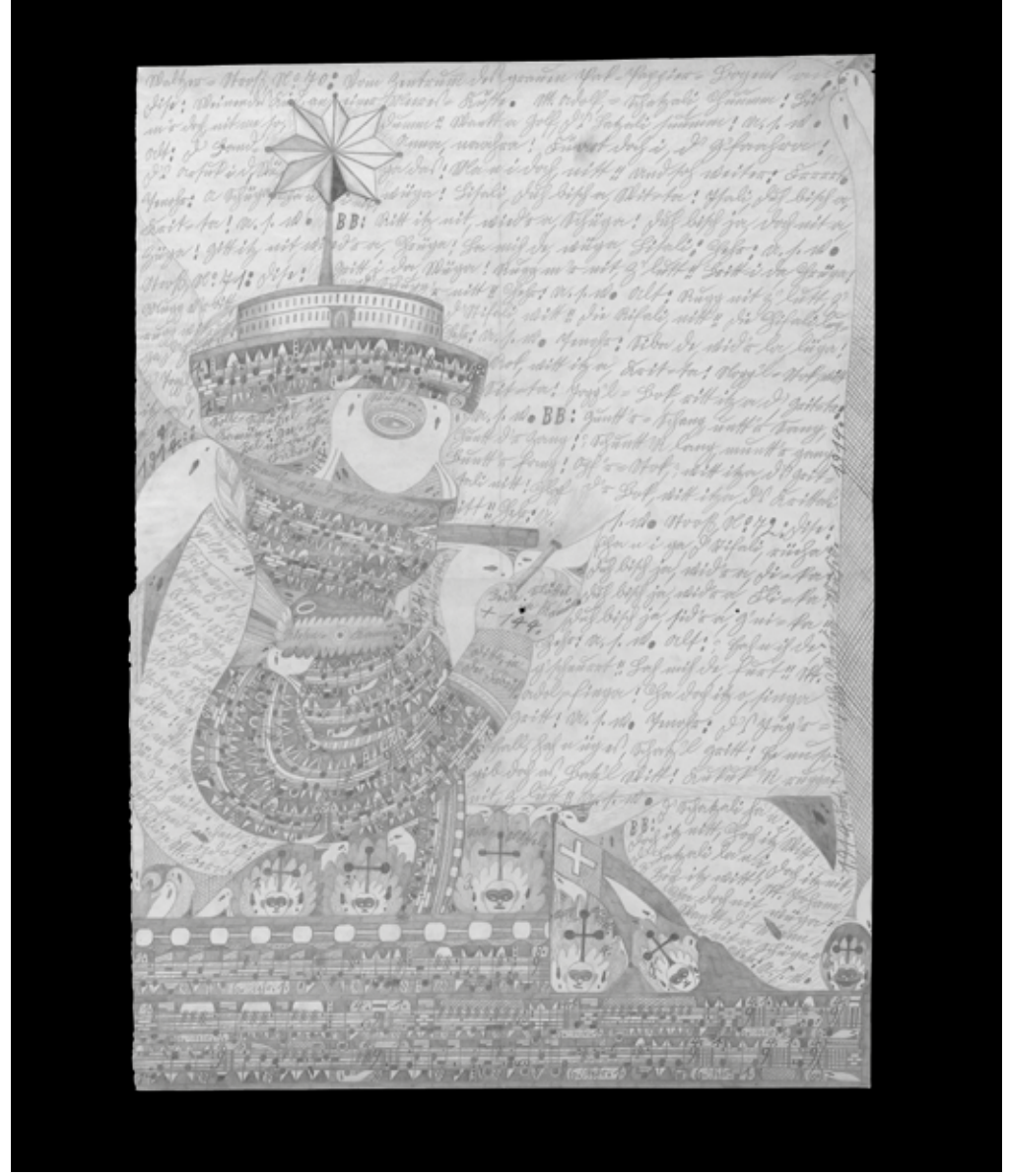
VOM RAUSCH ZUM RAUSCHEN

Plötzlich kam es wie ein Furor über mich, und ich bedeckte einige Seiten blitzrasch mit Worten.

Elias Canetti: Wortanfälle, in: Das Gewissen der Worte. Essays. München: Hanser 1975, S.158–162, hier S.160.

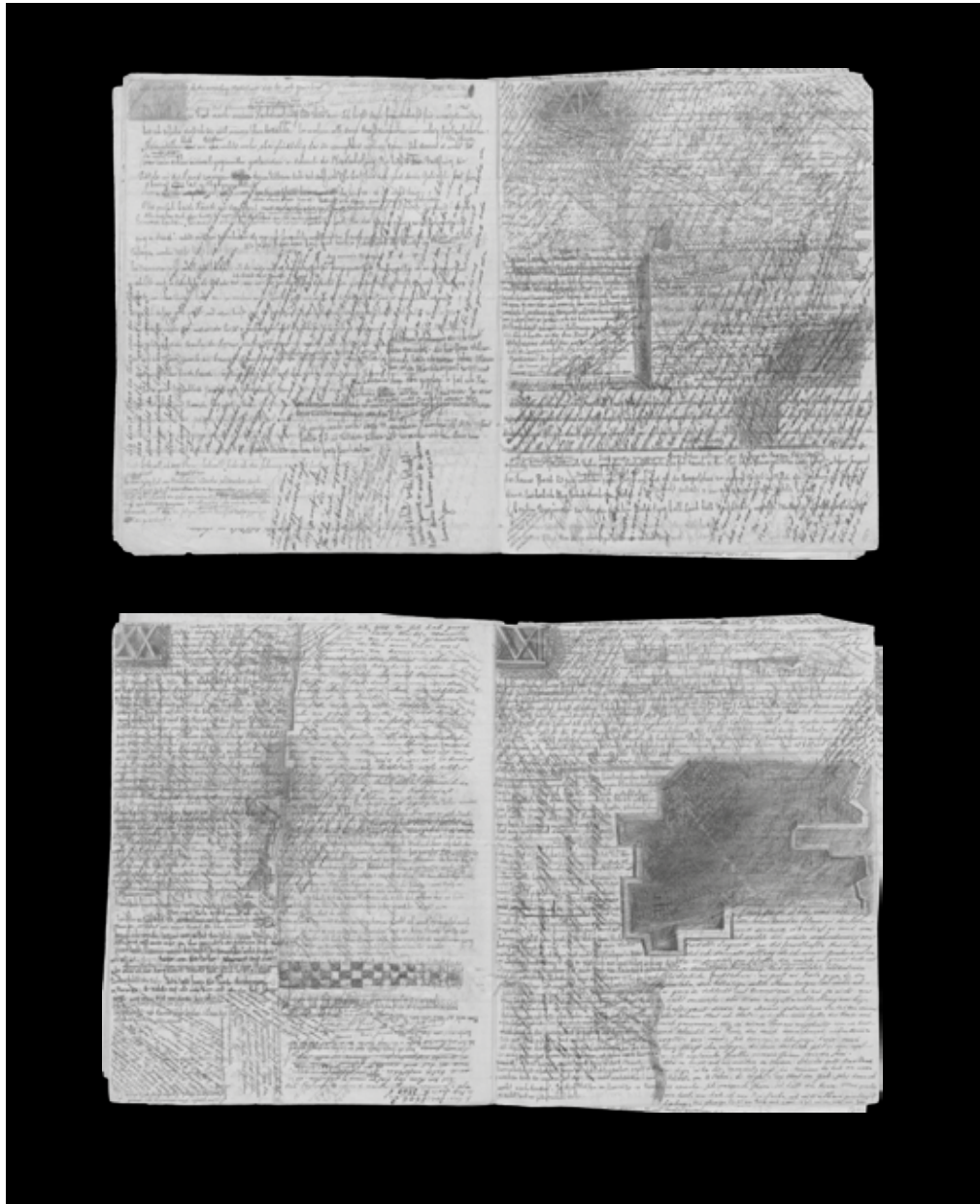
ELIAS CANETTI

ADOLF WÖLFLE



Adolf Wölfli: Chaami=Zünd=Holtz=Fabrik (1914).
Kunstmuseum Bern.

1895 wird der ehemalige Verdingbub Adolf Wölfli (1864–1930) in die psychiatrische Heilanstalt Waldau eingewiesen, die er mit Diagnose auf Schizophrenie bis zu seinem Tod nicht mehr verlassen wird. Während dieser langjährigen Internierung entsteht ein immenses Œuvre von Zeichnungen und Schriften, die alle Symptome von Hypergraphie aufweisen: eine ornamentalreiche graphische Gestaltung, ein repetitiver Stil und eine religiös-ekstatische Metaphorik, die dem dichten Schreiben auch eine rituelle Note verleiht. Grosse Unterstützung erhielt Wölfli durch den Psychiater Walter Morgenthaler, der sein Talent erkannte und ihn mit ausreichend Schreibmaterialien versorgte wie mit diesen grossen Bogen unbedruckten Zeitungspapiers. War das Papier, was öfters vorkam, wieder einmal alle, bedeutete es stets ein grosses Unglück für Wölfli. Aufgrund seines Schreibzwangs verbrauchte er pro Woche auch mehrere Bleistifte, schliesslich sogar, wie die Krankenakte kritisch vermerkt, «einen Bleistift in einem Tag». Kein Wunder entstand neben seinem zeichnerischen Werk auch eine Biographie von knapp 3000 Seiten, einem Gewicht von 17,5 Kilogramm und einer «Höhe von ungefähr zwei Metern!»

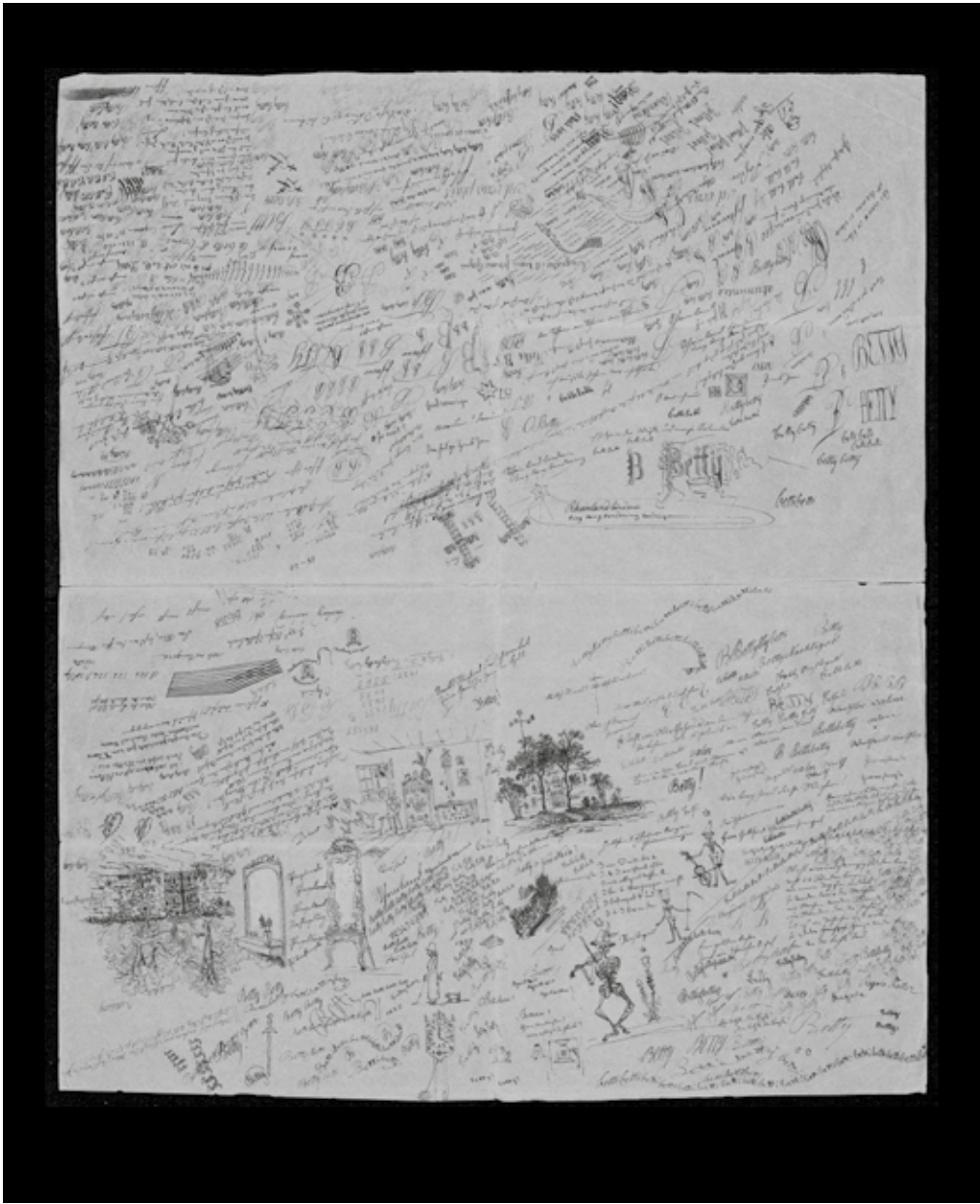


Marie von Ebner-Eschenbach: Schreibheft (ca. 1850).
Mährisches Landesarchiv, Brünn.

Diese kreuz und quer übereinander geschriebenen Notizen hat Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916) im Alter von nur 22 Jahren angefertigt. Sie dienten zur Vorbereitung des in Fortsetzung erschienenen Romans *Die grosse Welt* (1852/53) und zeugen von einem erheblichen Produktionsschub, der sich kaum in eine normale Schriftführung bändigen liess. Vielmehr überlagern sich verschiedene Textebenen wie in einem mittelalterlichen Palimpsest. Tatsächlich arbeitete die Autorin gleichzeitig an unterschiedlichen Projekten. Neben dem Roman schrieb sie u.a. auch an dem Theaterstück *Die Schauspielerinnen* (1854), das mit einem – auch auf den eigenen literarischen Anspruch beziehbaren – Kommentar über die Absolutheit der Kunst endet: «Weh dem, der glaubt, ihr nur halb gehören zu können; die Kunst hat ihn verloren, und das Leben hat ihn nicht gewonnen.»

MARIE VON EBNER-ESCHENBACH

GOTTFRIED KELLER



Gottfried Keller: Berliner Schreibunterlage (April–Mai 1955).
Zentralbibliothek Zürich.

«Ist es ein psychologisches, psychiatrisches, biographisches, literarisches, künstlerisches Dokument? écriture automatique, Triebabfuhr, kolossale Kritzelei», fragt der Keller-Experte Peter Villwock. In schier endlosen Wortgirlanden kompensiert diese Schreibunterlage Gottfried Kellers (1819–1890) unerwiderte Liebe zu Betty Tendering (1831–1902), der Schwägerin seines Berliner Verlegers Franz Duncker. Was die Realität verwehrt, erfüllt sich desto intensiver in der Schrift. Die graphische Ballung und Dichte ist ebenso Ausdruck von Kellers Liebesnot wie sie auch als Beschwörungsformel fungieren mag: Um durch die Magie der Schrift die Geliebte doch noch erobern zu können. Die Abwandlungen des Namens Betty changieren denn auch zwischen Hoffnung «bitte Betti, Betti bitte» und verbitterter Enttäuschung «bittre schöne süsse Zeit, bittre Kräuter, Bitterlichkeiten». – Neuerdings werden diese Kritzeleien aber auch als ironische Antwort Kellers auf den idealistischen Kunstbegriff seiner Zeit interpretiert.



FREDERIKE MAYRÖCKER

Fotos: Doris Plöschberger

Friederike Mayröcker, zit. nach Rolf-Bernhard Essig: Schreiberlust & Dichterfrust, München 2007, S. 168f.

Richtig arbeiten – darunter verstehe ich intensivstes, nur auf diese eine Sache konzentriertes Arbeiten – kann ich nur in diesem einen Zimmer, und nur mit meiner Maschine. Alles andere, was ich auch immer notiere, ist Materialbeschaffung. [...] Dieses Zimmer ist meine Welt. Ich arbeite hier, ich schlafe hier und nehme zum Teil meine kärglichen Mahlzeiten hier ein, also ein Frühstück und eine Päckchensuppe zu Mittag. Es spielt sich eigentlich alles in dem Zimmer ab. Hier schreibe ich schon über vierzig Jahre; ich brauche es. Vor allem brauche ich meine Maschine und absolute Ruhe – es sei denn, ich stelle eine Bach-CD an. Ich habe an meiner Musikanlage eine Wiederholungstaste und spiele meistens das gleiche Stück.

Jede Schreibhemmung, jeder «writer's block», beginnt mit einer weißen Seite, einem leeren Blatt, einem blanken Bildschirm. Was sieht der Autor, der sich plötzlich nicht mehr autorisieren kann? Was stellt sich dem Wunsch in den Weg, das glänzende Weiß mit Zeichen und Buchstaben, dunklen Spuren im Schnee zu durchlöchern? Worin besteht die Botschaft der marginalen Verschiebung, die das «write» ins «white» konvertiert? In Stanley Kubricks Film «Shining» – nach einer Romanvorlage Stephen Kings, die der Verfasser als «at heart just a little story about writer's block» charakterisierte – tippt Jack Torrance in endlosen typographischen Variationen stets denselben Satz auf mehr als hundert Seiten:

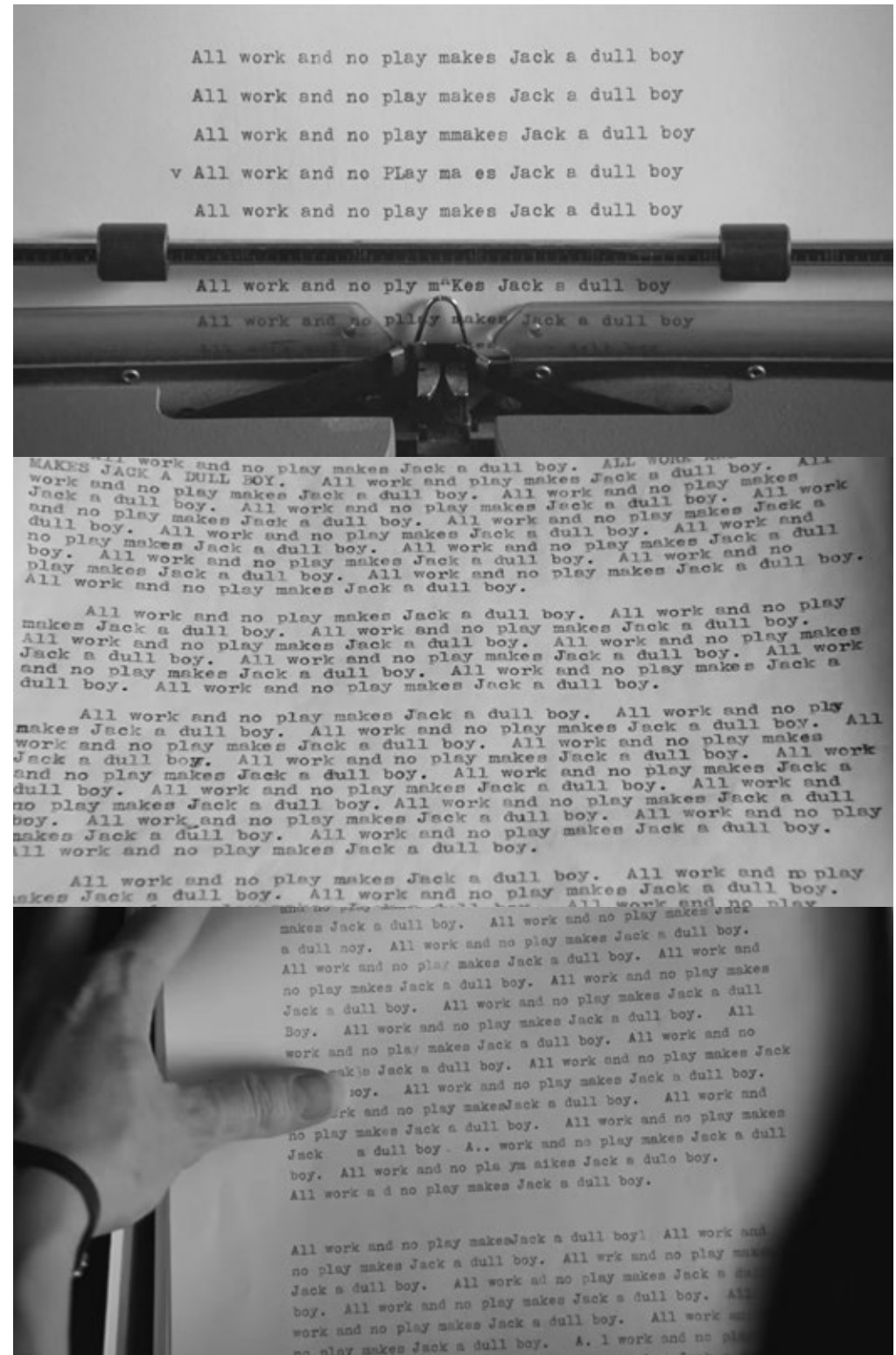
Stanley Kubrick: Shining (1980), Filmstills.

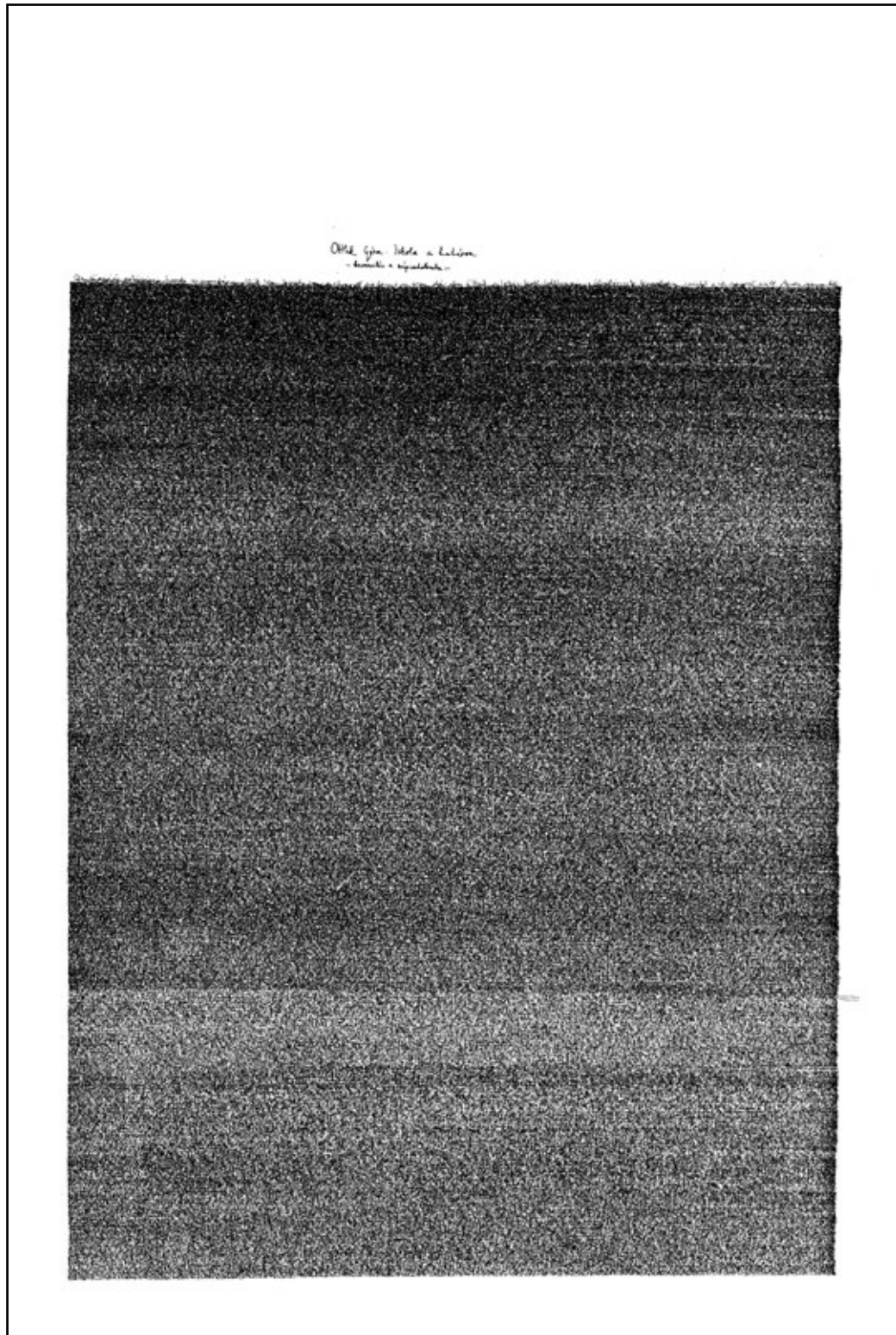
Der Film zu Stephen Kings gleichnamiger Romanvorlage kann als Parabel auf die Schreibblockade gelesen werden. Der Ausschnitt zeigt den Moment, wo sich ein vermeintlicher Schreibrausch als pathologische Kehrseite entpuppt, sich das manische Schreiben in buchstäblicher Repetition und schliesslich auch Stagnation erschöpft. Der Schriftsteller Jack Torrance (gespielt von Jack Nicholson) tippt unaufhörlich denselben Satz in seine Schreibmaschine, der auf den latenten Wahn hinter der Schreibwut hindeutet: «All work and no play makes Jack a dull boy.»

Thomas Macho: Shining oder: Die weiße Seite
Aus: Neue Rundschau 114/1 (2003), S. 139–145, hier S. 139.

THOMAS MACHO

SHINING





PÁL KELEMEN

PÉTER ESTERHÁZYS OTTLIK-OBJEKT

Zwischen dem 10.12.1981 und dem 15.3.1982 kopierte Péter Esterházy eigenhändig Géza Ottlik's Roman *Die Schule an der Grenze* (*Iskola a határon*) auf ein einziges Blatt. Das Werk war als Geburtstagsgeschenk gedacht, Ottlik erhielt das gerahmte Original zu seinem 70. Geburtstag. Die Zeitschrift *Welt in Bewegung* (*Mozgó Világ*) widmete in ihrer Mai-Ausgabe 1982 diesem Jubiläum eine eigene Rubrik. Unter den Glückwünschen, die in unterschiedlichen Textsorten, in Wort und Bild ausgedrückt wurden, findet sich auch der Abdruck von Esterházy's Schreibkunstwerk. Neben dem Foto des Endprodukts, das als Bildbeilage dem Heft mitgegeben wurde, bringt die Zeitschrift auch Aufnahmen, die verschiedene Phasen der Arbeit dokumentieren. Anhand dieser Dokumentation lässt sich verfolgen, wie der gesamte Romantext Schicht für Schicht auf das großformatige Blatt geschrieben bzw. aufgetragen wurde, bis der Text im Zuge der Arbeit allmählich – bis auf wenige Stellen – unleserlich wurde und in ein Rauschen hinüberglied.

Manchen Berechnungen zu Folge handelt es sich um ca. 40–50 Schreibschichten. Die Schrift ist aber im überwiegenden Teil des Objekts durch eben diese hohe Redundanz nicht mehr als Schrift erkennbar, sie hört großflächig auf, als eine Menge deutbarer Schriftzeichen zu funktionieren, und tendiert dazu, sich nurmehr in ihrer reinen graphischen oder bildlichen Qualität zu zeigen. Bei diesem Objekt handelt es sich also nicht um das weiße Rauschen des leeren Blattes, sondern um ein Rauschen, das gerade aus jener Schrift entsteht, die das Rauschen des Blattes, die literarische Unbestimmtheit an sich, in eine deutbare Ordnung überführen sollte. Das Kipp-Spiel, in das man versetzt wird, nämlich aufgefordert zu sein, das Objekt zu lesen, dabei jedoch verhindert zu werden, ist das Resultat einer gut durchdachten Strategie. Denn es gibt Teile des Objekts, die sehr wohl erkennbar sind: So der Autornamen, der Titel und der Untertitel, ferner die absichtlich unüberschrieben gelassene erste «Zeile» des Objekts, also der Romananfang, sowie die beiden letzten Worte des Romans, die auf der rechten Seite in den Seitenrand hineinragen. Diese Teile sorgen dafür, dass sich das Objekt doch noch als Manu-

skript, als Ergebnis schriftlicher und eben keiner bildkünstlerischen Darstellung erkennbar macht. Bei diesem Objekt wird die Grenze der Lesbarkeit überschritten, nur eben nicht in Folge einer pathologisch unkontrollierten Hyper- oder Kakographie, sondern aus der Überlegung, das Kipp-Spiel in Bewegung zu halten. Das Unlesbarmachen ist hier insofern Methode.

Dass dieses Objekt mit dem Rauschen im Sinne des Intransparentwerdens eines Mediums zu tun hat, mag auf den ersten Blick ersichtlich sein. Inwiefern hat es aber mit Schreibrausch zu tun? Die Beantwortung dieser Frage kann bei jenen Äußerungen ansetzen, die Esterházy selbst zu diesem literarischen Coup gemacht hat. Nach eigenen Angaben nahm die Kopierarbeit ca. 250 Arbeitsstunden in Anspruch. Von einer Plötzlichkeit des Berauschtseins kann hier also kaum die Rede sein. Esterházy verglich die Schreibszene, in der das Objekt entstand, sowohl mit «Beten» als auch mit der Arbeit eines «dienenden Schreibknechtes». Der Rauschzustand, der mit dieser Szene verbunden ist, ist also keiner, der einem in Form plötzlich erlebter Inspiration widerfährt, sei es durch eine äußere Intervention ausgelöst, sei es das Ergebnis einer auf innerpsychische Vorgänge gerichteten Konzentration. Dieser Rauschzustand ist vielmehr durch unablässige, mechanisch sich wiederholende, körperlich-materielle Kraftanstrengung zu erreichen. Eine körperliche Anstrengung jedoch, die nicht jeder interpretatorischen Geste entbehrt.

Die Textpassage, in der Esterházy erstmals über diese Anstrengung berichtet, trägt den Titel *Der sanfte Rausch der Freiheit*, der ein wortgetreues Zitat aus *Der Schule an der Grenze* ist.¹ In dieser Passage wird eine plötzlich auftretende «Unruhe» des Kopisten beschrieben, die ihn kurz vor dem Beenden seiner «Arbeit» übermannt. Diese Unruhe ist aber kein Rausch. Sie entspringt vielmehr der Besorgnis, dass der Rauschzustand, der hier als eine beabsichtigte Folge der pensum-mäßig verrichteten Schreibarbeit evoziert wird, durch einen dem Kopisten in den letzten Minuten unterlaufenden Fehler ausbleiben könnte. Der Rausch ist hier keine

Voraussetzung der Schreibarbeit, sondern ihre erstrebte Folge. In Esterházy's Fall hat man also mit einer Variante des In-den-Rausch-Schreibens zu tun, wobei der Rausch mit einem Freiheitsgefühl einhergehen soll, das man mittels einer selbstauferlegten Schreibarbeit erlangen möchte. Auffallend und einzigartig ist dabei, dass der Weg zum Rausch bei Esterházy nicht über eine dezidiert nichtinterpretative Beschäftigung führt wie in den Schreibexperimenten der *écriture automatique* und der *spontaneous prose*. Während bei diesen das Schreiben durch seine forcierte Aufhebung in einer präreflexiven Sphäre eine bis dahin verborgene Kreativität und Originalität und etwas Neues im emphatischen Sinn hervorbringen soll, steht bei Esterházy das Abschreiben des Romans, das zugleich ein Lesen ist, im Dienste der Wiederholung von etwas bereits Bestehenden.

Esterházy nennt zwar sein Schreibkunstwerk immer wieder «Bild», sein Coup besteht aber m.E. darin, kein Bild hergestellt zu haben. Das Objekt ist ein Produkt der postmodernen Praxis des *re-writing*, wobei diese auf elementarster Ebene ausgeübt wird. Statt eines freien, kombinatorischen Spiels mit von anderen Autoren entlehnten Textbausteinen geht es hier um eine radikale Dekontextualisierung durch Unlesbarmachen, allerdings bei Aufrechterhaltung der Wiedererkennbarkeit des Originals. Und zwar eines Textes, der wie sein Autor Anfang der 1980er Jahre im ungarischen literarischen Leben bereits einen Kultstatus erlangte. Das Unlesbarmachen ist eine einzigartige Art und Weise der Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung. Es stellt die von seiner ästhetischen Vollkommenheit herrührende Anschlussunfähigkeit von Ottlik's Werk, seine Singularität *als Text*, hervor. Indem aber Esterházy das Objekt mit dem Untertitel «– Einführung in die schöne Literatur –» versieht, gliedert er dieses Werk zugleich *als Objekt* in sein eigenes mehrjähriges, im Band *Einführung in die schöne Literatur* kulminierendes Schreibprojekt ein. Dadurch fängt Ottlik's Werk an, zwischen dem Eigenem und Fremden zu changieren, wie auch Esterházy's Ottlik-Objekt zwischen Bild und Schrift changiert.

Dass die Bildfrage in Bezug auf Esterházy's Ottlik-Objekt immer schon über eine gewisse Brisanz verfügte, zeigen bereits die unterschiedlichen Bezeichnungen für das Objekt, denen sich der kritische Diskurs in seiner Verlegenheit bediente: «Bild», «Roman-Bild», «Schreib-Performance», «Gobelin», «Textil», «Bildtext», «Ottlik-Objekt». Dass diese Irritation über seinen Status gleich von seiner Geburtstunde an das Objekt begleitete, bestätigt auch folgender philologischer Fund. Auf der Rückseite der Objekt-Bildbeilage der *Mozgó Világ* steht eine kurze Beschreibung des Projekts von Esterházy selbst. Der letzte Satz dieser Beschreibung lautet: «So entstand dieses Bild.» In der Ottlik-Rubrik des Heftes, wo Esterházy's Arbeit durch mehrere Fotos dokumentiert wurde, sollte der gleiche Text abgedruckt werden. Nur der letzte Satz weicht leicht ab: «So entstand dies.» Ob es sich um einen einfachen Druckfehler handelt oder um eine bewusste Entscheidung des Typografen oder der Herausgeber, werden wir wohl nie erfahren. Auf jeden Fall kann dieser Fund als Beleg für die Schwierigkeit betrachtet werden, dieses Objekt eindeutig zu kategorisieren.

1 Meine Übersetzung. Das ungarische Original lautet «A szabadság enyhe mámore». In der *Kleinen ungarischen Pornographie* (übers. v. Zsuzsanna Gahse, Salzburg/Wien, Residenz, 1987, S. 203) und dann entsprechend in der *Einführung in die schöne Literatur* (Berlin, Berlin Verlag, 2006, S. 656) wird der Titel als «Der diskrete Charme der Freiheit» angeführt. In der deutschen Ottlik-Ausgabe lautet der Ausdruck «leichte[r] Taumel der Freiheit» (übers. v. Charlotte Ujlaky, Frankfurt/M, Eichborn, 2009, S. 21).

PÁL KELEMEN

Wenn ein Autor behauptet, er habe
im Rausch der Inspiration geschrieben,
lügt er. Genie ist zehn Prozent
Inspiration und neunzig Prozent
Transpiration.

Umberto Eco: Nachschrift zum «Namen der Rose». München: Hanser 1984, S. 18.

UMBERTO ECO

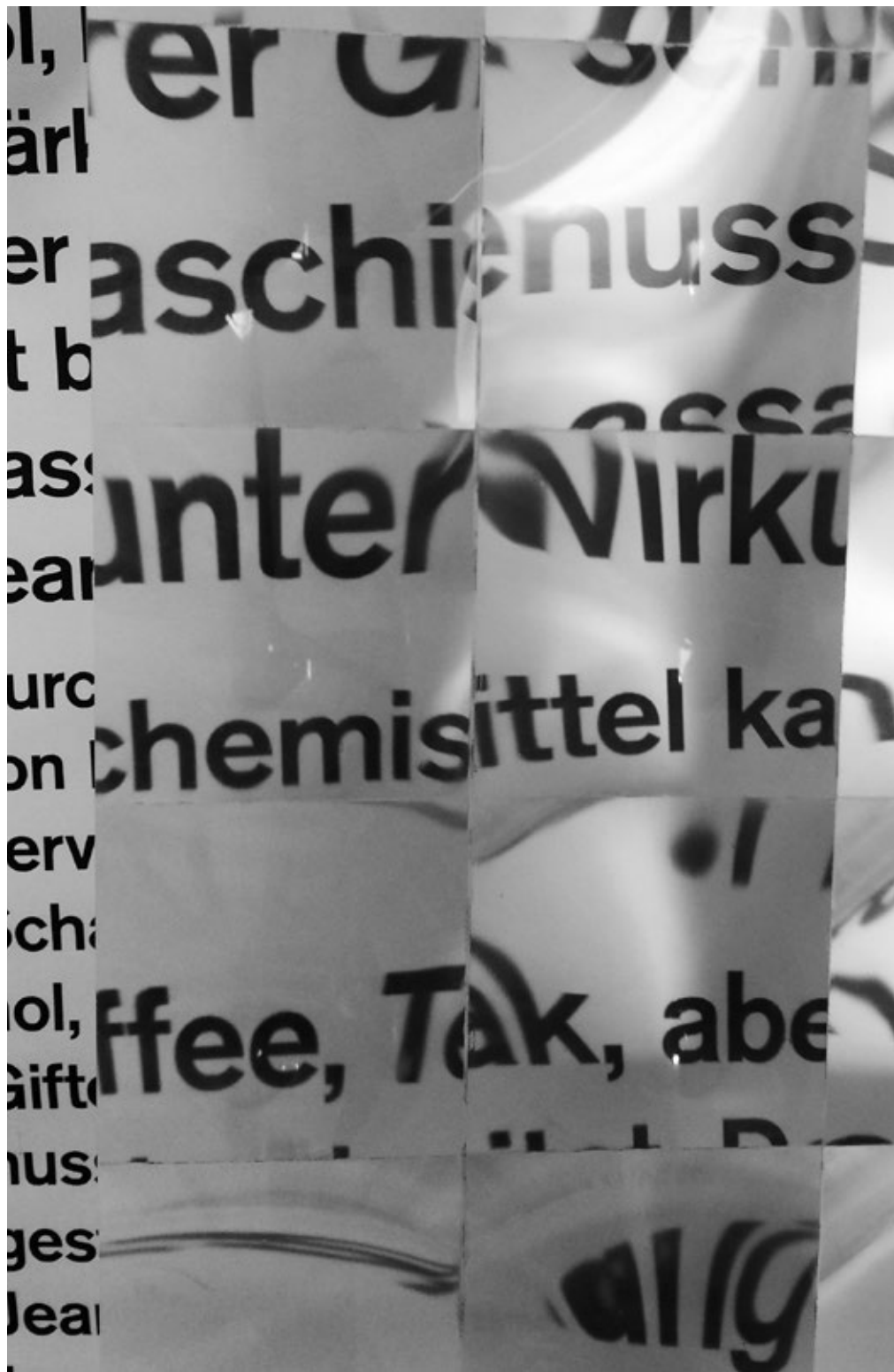
JOHN VON DÜFFEL

Wovon ich schreibe. Eine kleine Poetik des Lebens. Köln: DuMont 2009, S. 52 f.

IM SCHAFFENSRAUSCH KANN JEDER SCHREIBEN

Natürlich will ich nicht bestreiten, daß es in der Arbeit rauschhafte Momente gibt – zum Glück gibt es sie! Manchmal läuft's, manchmal gelingt einem in einer Stunde, wofür man normalerweise Tage braucht, Knoten platzen, Blockaden lösen sich, Erschöpfungszustände fallen von einem ab und man bekommt noch einmal eine «zweite Luft». Ich habe auch nichts dagegen, solche Phasen als «Schaffensrausch» zu beschreiben – und bei dem einen oder anderen mag ein solcher Schreibrausch mit einem alkoholischen einhergehen oder dadurch

ausgelöst werden. Aber selbst wenn man im volltrunkenen Zustand mehrere Kapitel verfaßt – es wird der Tag kommen, an dem man wieder nüchtern ist und sich das Geschriebene vornimmt, es hinterfragt und umschreibt. [...] Ob jemand Schriftsteller ist oder nicht, ob er diesen Beruf auf Dauer ausüben kann, zeigt sich nicht, wenn es läuft. Im «Schaffensrausch», in der Euphorie kann jeder schreiben. Schriftsteller ist man erst dann, wenn man in der Lage ist weiterzuarbeiten, wenn es nicht läuft. Nicht die guten Tage machen einen zum Schriftsteller, sondern die Erfahrung der schlechten Tage, wenn die Schwierigkeiten sich hoch auftürmen.



URSULA GILLMANN

SZENOGRAPHIE

Notizen zur Gestaltung

Rausch ausstellen. Den Rausch beim Schreiben ausstellen. Rauschhaftes Schreiben ausstellen. Den Zustand, den Moment, den Prozess des Schreibens ausstellen, die Gedanken beim Schreiben ausstellen, ausstellen, was im Gehirn der Schreibenden vorgeht. Beim Entstehen eines Textes zusehen. Ausstellen, was sich nicht ausstellen lässt. Alles lässt sich ausstellen. Gezeigt werden können die Manuskripte, Notizen und Schreibversuche, die Spuren und Fragmente dieser Prozesse. Und die Schriftsteller und Schriftstellerinnen beschreiben, wie sie schreiben. Wie also eine Ausstellung gestalten, die nur auf Texten basiert?

Die Texte und Zitate evozieren die Bilder im Kopf und erzählen vom Rausch. Das Gestaltungskonzept bleibt daher ganz sachlich und versucht nicht, rauschhafte Zustände zu illustrieren oder zu simulieren. Das Gestaltungskonzept arbeitet mit präzisen grafischen Inszenierungen, konzentriert sich auf die Montage und Collage der Texte und Zitate, der Manuskripte und Medien im Raum. Die Texte werden den Räumen eingeschrieben, die Farbgebung bleibt reduziert, schwarz auf weiss, weiss in schwarz. Die Gestaltung arbeitet mit der Bewegung der Besucher im Raum: Filter, Lupen, oszillierende Membranen, Schattenwürfe und Spiegelungen verändern die Wahrnehmung der Texte, je nach Standort sind sie lesbar, verzerrt, vergrössert, unscharf oder wandern als Reflexion über die Wände – beim Gehen gerät der Raum in Bewegung und die Besucher ins Wanken.

Die Szenografie greift das Potential der kleinen Räume des Strauhofs auf: Mit minimalen Eingriffen werden in jedem Raum spezifische Situationen und abstrakte Raumbilder gestaltet, die die Themen räumlich und sinnlich verstärken. Überschaubare Leere und verwirrende Fülle, labyrinthische Wege, Verdichtungen und Überlagerungen, Stille und Stakkato der Tastaturen, dramatische Dunkelheit und klaustrophobische Helle. Es wird mit einfachen Mitteln ein abwechslungsreicher Rundgang gestaltet, der den dramaturgischen Bogen vom leeren, weissen Blatt zu den Exzessen des Schreibens spannt.

Foto: Louisa Galow

ÜBER HASCHISCH

Das Theater Neumarkt ist mit Walter Benjamins «Haschisch»-Text zu Gast im Strauhof. Mit Simon Brusis und Dagmar Bock
Regie: Heike M. Goetze
Donnerstag, 16.02. / 09.03., 20.30 Uhr

SARGNAGELS POSTS

Mit ihren Facebook-Posts umgeht die Autorin Stefanie Sargnagel den Schreibstau. Im Vorprogramm der Lesung: Puneh Ansari
In Zusammenarbeit mit Karl der Grosse
Lesung im Karl der Grosse
Freitag, 24.02., 20 Uhr

ARBEITSROUTINEN

Das Thomas-Mann-Archiv und das Max Frisch-Archiv präsentieren im Strauhof Alltag, Arbeitsstruktur und Schreibneurosen der beiden Schriftsteller.
Jeweils Donnerstag 18 Uhr
Am 02.03. mit Katrin Bedenig vom Thomas-Mann-Archiv
Am 20.04. mit Tobias Amslinger vom Max Frisch-Archiv

COMIC-WORKSHOP FÜR KINDER

Bilderrausch mit Julia Marti und Lika Nüssli vom Comicmagazin «Strapazin»
Samstag 25.03., 14–16 Uhr

VOM RAUSCH ERZÄHLEN

Kulturwissenschaftliche Perspektiven zu LSD, Psilocybin und anderen Rauscherzeugern. Mit Magaly Tornay (ETHZ), Beat Bächli (Universität Bern) u.a.
Im Literaturhaus Zürich
Donnerstag 30.03., 19.30 Uhr

ZWEIFEL IM RAUSCH

Stefan Zweifel redet sich in den Rausch. Performance
Donnerstag 06.04., 21 Uhr

ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN

Jeweils Mittwoch 12.15 Uhr
22.02. / 22.03. / 12.04. / 03.05.
Jeweils Sonntag 14 Uhr
12.02. / 12.03. / 02.04. / 30.04.

ENGAGEMENT NOCTURNE

Die Ausstellung ist jeden Donnerstag bis Mitternacht geöffnet

VERANSTALTUNGEN

IMPRESSUM

AUSSTELLUNG

Kuratoren
Andreas Schwab, Magnus Wieland

Strauhof Leitung
Rémi Jaccard, Gesa Schneider

Strauhof Programm
Philip Sippel

Strauhof Praktikum
Carla Peca

Gestaltung
Atelier Gillmann + Co Gmbh, Ursula Gillmann, Karin Videnskiy

Grafik
Lars Egert

Filmporträts
Stephan Hermann

READER

Konzept und Redaktion
Andreas Schwab, Magnus Wieland

Gestaltung (Innenteil)
Lars Egert

Korrektorat
Anica Jonas

Druck
DAZ – Druckerei Albisrieden Zürich

Auflage
700 Exemplare

ISBN 978-3-9524547-4-9
Zürich 2017

Wenn nicht anders vermerkt, liegen die Rechte bei den Autoren oder ihren Rechtsnachfolgern. Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, die Rechteinhaber zu benachrichtigen, so bitten wir diese, sich beim Strauhof zu melden.

Unterstützt von



DANKSAGUNG

Lucia Alberton (Olivetti), Tobias Amslinger (MFA), Thomas Anz (Uni Marburg), Katrin Bedenig (TMA), Peter Beisler, Johanna Canetti, Daniele Cuffaro (SLA), Laurent Demoulin (ULg), Lukas Dettwiler (SLA), Luzius Dinkel (NB), Mira Dietermann (S. Fischer Verlag), Zsöfi Esterházy, Isaac Gewirtz (NYPL), Margit Gigerl (SLA), Lucas Marco Gisi (RWZ), Heike Gfrereis (DLA), Nicole Groß (Kunstmuseum Stuttgart), Susanne Habermann (Klett-Cotta), Lorenz Heiligensetzer (UB Basel), Eleonora Jeřábková (MZA), Barbara Kalender (MÄRZ), Pál Kelemen (Uni Budapest), Katrin Keller (TMA), Thomas Kemme (DLA), Franziska Kolp (SLA), Rosmarie Kutschis (DLA), Fredi Lerch, Anett Lütteken (ZBZ), Julia Maas (DLA), Walter Masten-Weber (Olivetti), Volker Michels, Helmuth Mojem (DLA), Franco Mombelli (NB), Mark Monlux, Françoise Mutti (ZBZ), Holger Pfeiffer (DLA), Nicole Pfister Fetz (AdS), Evelyn Polt-Heinzel, Rudolf Probst (SLA), Heidi Ramseier, Aylin Rieger (S. Fischer Stiftung), Patrizia Roncari (Foundation Bodmer), Michaela Růžicková (MZA), Loris Scola, Simon Schmid (NB), Walter Schnepel, Blanda Schöni (NB), Jörg Schröder (MÄRZ), Irina Schubert (SLA), Monica Seidler-Hux (ZBZ), John Simenon, Roland Spahr (S. Fischer Verlag), Hilar Stadler (Kunstmuseum Bern), Hubert Steinke (Uni Bern), Daniela Strigl (Uni Wien), Monika Studer (UB Basel), Elisabeth Vogt-Schwarz, Eva Tobešová (MZA), Daniela Voigt, Ben Watts, Andrea Weber (Koeppen Archiv), Ulrich Weber (SLA), Alena Wenger (NB), Lisa Wenger, Ursula Zeller (James Joyce Foundation) und alle, die unwillentlich vergessen gingen.

Dank auch an alle, die sich an der Ausstellungs-Aktion zum leeren Blatt beteiligt haben:

Cem Akgül, Christoph Badertscher, Cornelia Böhler, Erica Brühlmann-Jecklin, Lukas Dettwiler, Christine Fischer, Beatrice Fleischlin, Simon Froehling, Brigitte Fuchs, Katharina Geiser, Katja Fusek, Claudia Gürtler, Otto Höschle, Ulla Klomp, Eduard Klopfenstein, Tania Kummer, Yvonne Léger, Joanna Lisiak, Benedikt Meyer, Hans Peter Niederhäuser, Dominik Riedo, Marc P. Sahli, Wanda Schmid, Hans Schöpfer, Leta Semadeni, Karin Steinbach Tarnutzer, Elisabeth Wandeler-Deck, Florian Vetsch, Claudio Zemp.

Unter den Denkmälern der Traumstadt dürfte auch eins nicht fehlen, das der unbekannte Leser dem namenlosen Autor als Zeichen der Dankbarkeit für den Genius widmete, der ihm zu einer zweiten und leichteren Existenz verhalf. Mir jedenfalls will es scheinen, als ob ich auf lange Strecken hin stärker in den Büchern als in unserer Zwischenzeit gelebt hätte. Ich fuhr nicht von Leipzig nach Halle, sondern von einem Kapitel zum anderen. Dazwischen lag der öde Gleichakt der Schwellen und Schienen, den die Telegraphenpfähle aufteilten, die Leere der technischen Welt. Das war schon auf der Schule so, und dann bei den Soldaten — ein Leben auf Fortsetzung.

Der Palast des Lesers ist dauerhafter als jeder andere. Er überlebt die Völker, die Kulturen, die Kulte, ja die Sprachen selbst. Erdbeben und Kriege bringen ihn nicht ins Schwanken, auch nicht die Brände von Bibliotheken wie jener von Alexandria. Märkte, Fellachendörfer, Kolosse, Wolkenkratzer, Länder und Inseln wachsen in ihm empor und schwinden, als ob Regen sie fortspülte. Die Wirklichkeit wird verzaubert; der Traum wird Wirklichkeit. Das Tor steht offen zur magischen Welt.

Ich glaube, ich erwähnte schon einmal den Mandarin, der in einer Kette von Delinquenten auf seine Hinrichtung anstand und in ein Buch vertieft war, während vorn das Köpfen seinen Fortgang nahm. Der Leser ist meist zerstreut, doch nicht, weil er der Umwelt nicht gewachsen wäre, sondern weil er sie weniger wichtig nimmt. Das vor allem, wenn sie billiger wird und ihre Offerten im Wert sinken.

Fontanes »Irrungen, Wirrungen« sind mir in fester Erinnerung. Ich könnte Einzelheiten daraus genauer berichten als jene des Tages, an dem ich mit der Erzählung bekannt wurde. Es war der, an dem die Otago-Rifles frisch ausgeruht

aus Neuseeland kamen, um uns anzugehen, und wir uns gegenseitig beschossen und in die Luft sprengten. Während der Pausen kehrte ich an die märkischen Seen der Gründerzeit zurück.

Tausend und eine Nacht — dieses unvergängliche Geschenk der magischen Welt an den Westen — begann ich als Neunjähriger zu lesen, im Juni des Jahres 1904; das war der Monat, in dem ich das Buch auf dem Geburtstagstisch der Mutter fand. Es war die vierbändige Übersetzung von Gustav Weil, zu der ich immer wieder wie zu einer Oase in der Wüste Zuflucht nahm, bis ich zu der zwölfbändigen von Littmann überging. Die Märchen gruben sich tief ins Gedächtnis ein und ebenso die Bilder der reich illustrierten Ausgabe. Ich spürte das jetzt wieder in Taroudant, einer marokkanischen Stadt, die trotz ihrer Nähe zur Küste noch stark orientalisches Gepräge trägt.

Tausend und eine Nacht: das Muster einer zugleich kollektiven und anonymen Autorschaft. Das Werk könnte von einem Dämon erfunden sein — über Nacht wie eines der Geisterschlösser erbaut. Man könnte auch an das Perlmutter einer Muschelschale denken — an eine Zerebralspur, die sich irisierend verhärtete.

ERNST JÜNGER

FRIEDRICH NIETZSCHE

Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert (1889), Streifzüge eines Unbekannten Nr.8: Zur Psychologie des Künstlers.

Damit es Kunst gibt, damit es irgendein ästhetisches Tun und Schauen gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch.

ISBN 978-3-9524547-4-9

